

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ART PUBLIC ET CONSERVATION :
DÉPLACEMENT ET MISE EN VALEUR DE SCULPTURES
CONTEMPORAINES D'ART PUBLIC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIE-CLAUDE LANGEVIN

DÉCEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement ma directrice, Madame Francine Couture, pour son expertise, pour ses rigoureux conseils, pour sa disponibilité et pour m'avoir soutenue tout au long de ma démarche académique. Ce mémoire a nécessité la fréquentation de plusieurs centres d'archives et de documentations. Je tiens à remercier de façon particulière le personnel du Bureau d'art public de la Ville de Montréal, des Archives du Musée d'art contemporain et des Archives de la Ville de Longueuil. Un remerciement à Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard et Julie Boivin, architecte au Bureau du patrimoine et de la toponymie du Service de mise en valeur du territoire et du patrimoine de la Ville de Montréal, pour leur service attentionné.

Je voudrais aussi remercier ma famille élargie qui m'a toujours encouragée à suivre mes passions et qui m'a donné le goût d'avancer. Bien évidemment, mes collègues d'histoire de l'art, Josianne, Jean-Philippe, Marc-Antoine, Jocelyn, Jonathan et Catherine avec qui j'ai compris pourquoi j'étais dans ce domaine. Mes ami(e)s, Camille, Chantale et Michel avec qui mes réflexions ont pris du sens. Un remerciement tout particulier à l'autre partie de moi, Jean-François, pour sa tolérance, sa patience et qui malgré mes sautes d'humeur, a su m'éclairer vers un point final.

Le moins que l'on puisse demander à une sculpture, c'est qu'elle ne bouge pas.

Salvador Dali
Extrait de *Les cocus du vieil art moderne*.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION ÉTAT DE LA QUESTION ET PROBLÉMATIQUE.....	1
1.1. La conservation des oeuvres	1
1.2. Au croisement des disciplines.....	2
1.3. La notion de permanence	3
1.4. La dégradation de l’art public	5
1.5. Les stratégies de conservation.....	8
1.5.1. La terminologie	8
1.5.2. Les défis des procédures de conservation	9
1.6. Problématique	11
CHAPITRE I PROJET DE MISE EN VALEUR PAR LE DÉPLACEMENT : <i>L’HOMME</i> DE CALDER, LE <i>PHARE DU COSMOS</i> DE TRUDEAU	15
1.1. La conservation de <i>L’Homme</i> d’Alexander Calder.....	19
1.1.1. Le contexte de production de l’œuvre.....	19
1.1.2. <i>L’Homme</i> , un stable	21
1.1.3. L’entente d’acquisition.....	23
1.1.4 La commande d’une Étude sur l’œuvre	25
1.1.5. La relocalisation et la restauration	29
1.1.6. La mise en valeur	33
1.1.7. Le projet de délocalisation de 2007	34
1.2. La conservation et le déplacement de <i>Phare du Cosmos</i>	36
1.2.1. Le contexte de production.....	36
1.2.2. La description de l’œuvre.....	37

1.2.3. L'acquisition	38
1.2.4. Les conditions de l'œuvre	41
1.2.5. La restauration, le déplacement et la mise en valeur	43
1.3. Conclusion.....	50

CHAPITRE II LA MISE EN VALEUR PAR LE DÉPLACEMENT : LE DÉMANTÈLEMENT D'UN GROUPE DE SCULPTURES À LONGUEUIL 52

2.1. Le symposium de 1972	54
2.2. Les œuvres du symposium.....	55
2.2.1. Les changements des œuvres	57
2.3. Le réaménagement du parc Fernand-Bouffard	59
2.4. La sauvegarde des œuvres.....	61
2.4.1. Les rencontres et les discussions.....	62
2.4.2. Les responsables des travaux	64
2.5. La restauration.....	65
2.6. Le nouveau lieu	69
2.6.1. L'espace public	70
2.6.2. Le démantèlement d'un groupe de sculptures.....	71
2.7. Les politiques culturelles de la Ville de Longueuil.....	74
2.8. Conclusion.....	75

CHAPITRE III LA CONSERVATION PARTICIPATIVE : LE DÉPLACEMENT DE *LA JOUTE* DE JEAN-PAUL RIOPELLE..... 77

3.1. La description de l'œuvre et l'iconographie	79
3.2. L'œuvre dans le temps	81
3.3. Le germe de l'idée de déplacement : La Place Jean-Paul-Riopelle	83
3.3.1. Le partage des responsabilités.....	85
3.3.2. La présentation du projet aux représentants de l'artiste.....	86
3.3.3. La commande d'une autre étude en conservation	87

3.4. La création de groupes en désaccord et en faveur du déplacement	88
3.5. Une controverse dans les journaux	90
3.6. La modification d'un règlement et l'étude de conservation.....	94
3.7. La mise en valeur de l'œuvre	95
3.7.1. L'entente entre le QIM et l'arrondissement pour la restauration.....	95
3.7.2. La dépose et l'examen.....	96
3.7.3. La restauration.....	98
3.7.4. La bataille continue.....	102
3.7.5. L'installation	103
3.8. Le déplacement de <i>La Joute</i> , un exemple de conservation participative.....	106
3.9. Conclusion : la valeur identitaire	109
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE	120
ILLUSTRATIONS.....	132

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>L'Homme</i> , Alexander Calder, Exposition universelle, Montréal, 1967.	132
Figure 2 : <i>L'Homme</i> , Alexander Calder, Île-Sainte-Hélène.	133
Figure 3 : <i>Phare du Cosmos</i> , Yves Trudeau, Exposition universelle, Montréal, 1967	134
Figure 4 : <i>Phare du Cosmos</i> , Yves Trudeau, Île-Sainte-Hélène.....	135
Figure 5 : <i>Titre inconnu</i> , Alain Pitre, 1972, Parc Marie-Victorin.	136
Figure 6 : <i>Titre inconnu</i> , Alain Pitre, 1972, Parc Fernand-Bouffard.....	136
Figure 7 : <i>Aimant de nuit</i> , Daniel Gagné, Centre Culturel Jacques-Ferron.	137
Figure 8 : <i>Aimant de nuit</i> , Daniel Gagné, 1972, Parc Fernand-Bouffard.	137
Figure 9 : <i>Concerto pour poutres et chaînes</i> , Régis Pelletier, Parc Marie-Victorin.	138
Figure 10 : <i>Concerto pour poutres et chaînes</i> , Régis Pelletier, 1972, Parc Fernand-Bouffard.	138
Figure 11 : <i>Absolis</i> , Claude-Paul Gauthier, Parc Marie-Victorin.....	139
Figure 12 : <i>Aboslis</i> , Claude-Paul Gauthier, 1972, Parc Fernand-Bouffard.	139
Figure 13 : <i>Titre inconnu</i> , Jacques Viens, Parc Fernand-Bouffard.	140
Figure 14 : <i>Titre inconnu</i> , Jacques Viens, 1972, Parc Fernand-Bouffard.	140
Figure 15 : <i>Cubes et Tubes</i> , François-Xavier Cloutier, Parc Georges-Dor.	141
Figure 16 : <i>Titre inconnu</i> , Honorata Jarnuszkiewicz, 1972, Parc Fernand-Bouffard.	142
Figure 17 : <i>Sans Titre</i> , Michel Pedneault, 1972, Parc Fernand-Bouffard.....	142
Figure 18 : <i>La Joute</i> , Jean-Paul Riopelle, Stade Olympique, RIO.	143
Figure 19 : <i>La Joute</i> , Jean-Paul Riopelle, Place Jean-Paul-Riopelle, Quartier international.	144

RÉSUMÉ

Dans les débats sur la conservation de l'art public, nous observons qu'une nouvelle conception de l'objet d'art public impose une réflexion sur la patrimonialisation de l'œuvre publique contemporaine lors de sa mise en valeur. Le sujet de ce mémoire se situe dans la continuité de cette réflexion critique. Il a pour objectif de faire l'analyse sociologique d'une stratégie de mise en valeur des sculptures d'art public contemporaines : leur déplacement de leur premier lieu d'installation vers un autre lieu jugé beaucoup plus propice à leur mise en valeur. Notre analyse de leurs déplacements conjugue l'examen de leur mise en valeur, leur conservation et leur restauration.

Ce mémoire se base sur l'étude des cas figures suivants : *L'Homme* de Calder, *Phare du Cosmos* d'Yves Trudeau, un groupe de sept sculptures de la Ville de Longueuil et *La Joute* de Riopelle, tous délocalisés pour leur conservation. Lors de la mise en valeur par le déplacement des sculptures, nous constatons, en nous référant aux théories du sociologue, Howard Becker, *Les mondes de l'art*, la formation d'un réseau de plusieurs acteurs de différents secteurs coopérants entre eux grâce à des conventions facilitant l'activité collective. Nous examinons l'impact de la participation active de nouveaux acteurs dans la chaîne de coopération, soit l'artiste, des personnes non spécialistes en conservation et le public. Ceux-ci démontrent par leur intérêt que l'art public fait partie du patrimoine. Nous démontrons que la délocalisation de ces sculptures cause des pertes et des gains. Bien qu'elles perdent leur caractère propre de production (historique, fonctionnel, identitaire), cette délocalisation des sculptures contribue à créer des espaces collectifs plus riches sur le plan visuel dans des nouveaux lieux et permet de restaurer et de mettre en valeur adéquatement les œuvres. Souvent rejetées ou négligées, ces déplacements permettront à de nouveaux usagers de se les réapproprier. La protection de l'art public nous indique qu'il reflète une partie de l'histoire et qu'il fait partie de notre patrimoine artistique et culturel.

Mots clés : Art public, Sculpture, Conservation, Déplacement, Patrimonialisation

INTRODUCTION

ÉTAT DE LA QUESTION ET PROBLÉMATIQUE

1.1. La conservation des œuvres

Les objets d'art généralement désignés sous l'appellation *Art public* apparaissent sous une grande variété de formes et de médiums. L'art public réfère à l'ensemble des œuvres localisées dans des espaces urbains, tels les places publiques et les parcs ou encore à des œuvres intégrées à l'aménagement paysager, à des édifices ou au mobilier urbain. Ce sont pour la plupart, et selon l'époque à laquelle elles ont pris place dans notre environnement, des monuments commémoratifs, des sculptures monumentales, des murales ou des éléments de l'aménagement paysager¹. Alors que les œuvres d'art public n'ont pas cessé d'enrichir les collections des villes et des particuliers, une faible attention fut portée à leur préservation : « In the past, attention to the care of outdoor sculpture has frequently been limited to rescue attempts when disfiguring damage has occurred.² »

Cet art public moderne qui fut installé avec une grande attention souffre maintenant des ravages du temps. Vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, les

¹ Site Internet de la Ville de Montréal, site Internet consulté le 12 octobre 2004. [En ligne] http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1153891&_dad=portal&_schema=PORTAL.

² Virginia N. Naudé, Glenn Wharton, *Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture*, Washington, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1993, p. 4.

propriétaires commencèrent à se questionner sur les nouvelles réalités de l'art public³. Souvent fabriquée avec des matériaux moins durables que ceux plus traditionnels, tel le bronze, l'œuvre publique contemporaine demande de nouvelles politiques et de nouveaux traitements de conservation⁴. Pour faire face à ce nouvel état de fait, de nombreux débats et conférences sur la conservation et la mise en valeur de l'art public contemporain ont eu lieu au cours des quinze dernières années⁵. Lors de ces colloques, les participants furent encouragés à parler des problèmes historiques et philosophiques de l'art public à travers des groupes de discussions et des cas d'études.

1.2. Au croisement des disciplines

Dans l'ouvrage, *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*⁶, le texte de Patricia C. Philipps⁷ se fait l'écho des nouveaux questionnements sur l'objet d'art public et ses matériaux. L'auteure se demande : y a-t-il un conflit d'intérêt dans la conservation et la préservation d'un art qui est délibérément éphémère? Quels sont les

³ États-Unis : En 1989, création du programme *Save Outdoor Sculpture* pour le développement d'un inventaire national sur les sculptures publiques. Source : Virginia N. Naudé, Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 4; Québec : En 1989, création du Plan d'action en art public à la Ville de Montréal. Source : CIDEDEC, *L'art public à Montréal, Plan d'action de la ville de Montréal*, Montréal, CIDEDEC, novembre 1989.

⁴ Exemple à Montréal : Commission permanente du Conseil sur les arts, la culture et le patrimoine, *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Montréal, Service du développement culturel, 9 avril 2003, revoit leur plan d'action adopté en 1989.

⁵ Exemples : *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporaines* 1994 (France), *Conservation and Maintenance of Contemporary art* 2001 (États-Unis), *Art public en chantier : entretien et restauration* 2006 (Canada).

⁶ Hafthor Yngvason (dir. publ.), *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, (Cambridge Arts Council à Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002.

⁷ Patricia Phillips, « Materials as Rhetoric », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 3-8.

facteurs sociaux, politiques et esthétiques qui influencent sa conservation⁸? Selon l'auteure, ces questionnements sont particulièrement mis en avant avec l'art public qui serait le résultat d'un croisement de diverses disciplines. Par exemple, malgré ses caractéristiques distinctes, il partage des attributs avec l'art et le design; cette hybridité disciplinaire est peut-être la caractéristique qui le définirait le mieux⁹. Art, architecture, théorie culturelle, sociale et écologique ont façonné le discours sur celui-ci. Le lien entre l'art public et l'interprétation culturelle des matériaux se fait quand nous considérons la matière de l'objet et sa signification.

1.3. La notion de permanence

Selon le conservateur Craigen Bowen¹⁰, le principal problème de l'art public quant à sa préservation et sa conservation, serait la définition du mot permanence. Qu'importe l'acteur impliqué dans les procédures, que ce soit l'artiste, le conservateur, ou le public, ceux-ci n'ont pas toujours la même définition du terme *permanent*¹¹ : « Some monuments or artworks that might have been considered temporary become so beloved that society wants them to become permanent.¹² » Il faut donc faire la distinction entre l'œuvre qui se veut permanente et celle qui se veut délibérément éphémère. Pour l'auteur, l'effort des manœuvres de conservation doit être mis sur les œuvres dites permanentes, alors que pour celles qui sont éphémères, les conservateurs sont tenus de respecter le choix du créateur.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ Craigen Bowen, « Temporality and Preservation », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, op. cit., p. 42-43.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 42

Les auteurs Virginia N. Naudé et Glenn Wharton affirment pour leur part que : « No outdoor sculpture is permanent.¹³ » La longévité de l'œuvre dépend souvent de la nature de sa construction, de l'environnement où elle se trouve et surtout des traitements qu'elle reçoit. Par ailleurs, tout comme les installations, la vidéo, les performances et les autres genres d'art contemporain, l'art public est souvent construit ou pensé par les artistes en essayant de contourner le concept de permanence du temps. C'est souvent par le choix de matériaux qui sont plus susceptibles à se détériorer dans l'environnement que l'artiste exprime cette nouvelle approche.

As the artistic and philosophical intent in sculpture [...] evolved [...], the choice of materials by the artists has widened. This change is due in part, to a larger selection of materials, but it is also due to many artists' emphasis on ideas and expression over a concern with permanence. The traditional palette of bronze and stone has been augmented with steel, ceramic, aluminum, concrete, wood, earth, neon, video and plastics¹⁴.

En 2006, lors du colloque organisé par le réseau *Les Arts et la Ville*, la restauratrice, Michèle Lepage, affirmait lors de sa communication qu'il y a dans l'œuvre d'art public une notion d'éternité, d'intemporalité qui sublime le temps¹⁵.

Selon l'auteure Julie Boivin dans, *Conserving in a changing environment : Some critical issues and new perspectives*¹⁶, une œuvre d'art public se crée dans un contexte particulier. Plusieurs artistes seront d'accord pour dire qu'une fois construite, l'œuvre doit vivre sa propre vie et évoluer dans un environnement

¹³ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵ Michèle Lepage, « Art public en chantier : entretien et restauration », In *Des Idées et Pratiques inspirantes, Sommaire du 19^e colloque du réseau Les Arts et la Ville*, Les Arts et la Ville, Rimouski, 12 juin 2006, p. 15-16.

¹⁶ Julie Boivin, « Conserving in a changing environment: Some critical issues and new perspectives » In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 50-54.

changeant. Le problème en conservation publique va plus loin que les dimensions physiques de l'œuvre. Elle ne peut pas être perçue physiquement et conceptuellement de la même manière dans l'espace et le temps tout au long de son existence, pas plus, qu'elle ne peut être gardée dans les conditions matérielles d'origine. Pour Guy Tortosa¹⁷, inspecteur de la création en commande publique en France, il est difficile de parler de conservation et de l'entretien d'œuvres publiques sans se poser immédiatement la question de la conservation et de la maintenance de son site. Quand le site fait défaut, pour diverses raisons, il arrive qu'une œuvre commandée soit déplacée dans un autre site aux caractéristiques proches de son contexte d'origine ou qu'elle soit complètement enlevée du lieu ou remise. Les auteurs spécifient que cette dernière pratique contrevient au caractère essentiel qui distingue l'art public, soit d'être accessible pour le public¹⁸.

1.4. La dégradation de l'art public

L'inspecteur Guy Tortosa observe trois causes principales d'usure, voire de destruction des œuvres d'art publiques : les intempéries, l'usage et les actes de vandalisme¹⁹. Chez l'auteur, ces trois causes ont des incidences négatives sur l'œuvre, mais il ne faut surtout pas mettre de côté leurs effets bénéfiques. En effet, il serait difficile que l'œuvre ne soit pas sujette à l'action naturelle du temps. Celui-ci parfait d'une certaine façon le travail de l'artiste en donnant aux œuvres une patine.

¹⁷ Guy Tortosa, « Sans titre », In *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, Actes du colloque de l'École nationale du patrimoine* (10-11-12 décembre 1992), Paris, La Documentation Française, 1994, p. 202.

¹⁸ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹ Guy Tortosa, « Point de vue des inspecteurs et des conservateurs », In *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, op. cit.*, p. 184-192.

De même, la dégradation due à l'utilisation, voire au « détournement²⁰ » de l'œuvre par le public est souvent une affirmation de son caractère public, le signe de son appropriation par la communauté : « Une manifestation d'une sorte de synthèse opérée entre deux formes de culture, l'une préméditée, considérée parfois comme élitiste, l'autre spontanée et populaire.²¹ » Par contre, les actes de vandalisme sont moins souhaitables. L'auteur soutient que les acteurs de ces actes de vandalisme ne s'en prennent pas directement à la signification intrinsèque de l'œuvre, mais il s'agirait plutôt d'une manière de faire passer un message²².

Les auteurs Virginia N. Naudé et Glenn Wharton considèrent aussi que le manque de considération envers l'œuvre menace l'intégrité et la permanence de l'art public. Selon eux, les œuvres placées dans le milieu public sont *destinées* à exister de la meilleure façon possible dans un environnement *hostile* à leur permanence²³. Contrairement aux œuvres commémoratives construites en bronze et en pierre, fixant un événement pour l'éternité, une grande part de l'art public de notre époque est conçue pour participer aux événements de la vie de tous les jours. Ces œuvres, qui ponctuent nos parcours quotidiens et s'y fondent au point d'avoir l'air immortelles, se distinguent radicalement des œuvres présentées dans le contexte muséal : elles sont accessibles au public et sont souvent intégrées à un environnement difficile à contrôler. Elles sont donc sujettes à la dégradation liée aux facteurs environnementaux et humains. L'environnement en constante transformation peut priver les œuvres d'une part importante de leur signification. L'art public est exposé à plusieurs agents de détérioration environnementaux (gel, dégel, humidité,

²⁰ *Ibid.*, p. 189.

²¹ *Ibid.*, p. 189.

²² *Ibid.*, p. 189.

²³ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 3.

accumulation d'eau, drainage du sol, lumière, détérioration naturelle des matériaux, etc.).

Comme l'art public se veut avant tout *public*, les auteurs considèrent aussi que le contexte administratif et social est un facteur non négligeable dans la menace à l'intégrité de l'œuvre²⁴. Ils relèvent qu'il arrive parfois que les circonstances qui ont justifié la commande de l'œuvre soient oubliées, que les fonds dont les œuvres ont besoin pour leur entretien deviennent indisponibles et qu'elles sont, de plus, rarement soutenues par le public qui voit en elles, un gaspillage d'argent ou simplement un manque d'intérêt. Il arrive souvent que l'œuvre ne vienne chercher l'attention du public après qu'elle soit devenue très abîmée ou complètement détruite. Les auteurs rajoutent : « The lack of public support for maintenance may also be due to our illusion of permanence. On a symbolic level, this illusion derives from the permanent signification we attribute to our own lives and our time in history.²⁵ » L'intervention humaine qui peut laisser sa marque en vandalisant ou en choisissant de mauvaises procédures d'entretien sur l'œuvre, contribue à la détérioration des matériaux exposés à l'extérieur.

En ce qui a trait à l'administration publique, l'auteur Chris Manke²⁶ affirme que les propriétaires des œuvres n'ont souvent pas les moyens d'engager le personnel qualifié pour exécuter leur maintenance adéquatement. Le choix d'une mauvaise technique de restauration peut causer encore plus de dommage et cela pourrait même créer davantage de problèmes lors de restaurations futures.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ Chris Manke, « Wisconsin arts board's percent for art conservation initiative: overview », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 90.

1.5. Les stratégies de conservation

1.5.1. La terminologie

La terminologie de la conservation et de la restauration regroupe des champs d'applications distincts : la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Lors de la conservation préventive, les responsables tentent de poser des actions sur les causes de la dégradation par des mesures destinées à retarder la détérioration ou à prévenir les dommages de l'objet. La conservation curative agit pour sa part sur les effets de la dégradation. Enfin, la restauration est une intervention directe et facultative sur un objet, afin de faciliter sa perception²⁷. Pour Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, ces trois champs d'applications sont complexes à mettre en pratique en art public. La conservation curative est difficile à mettre en action, car ses interventions doivent être effectuées sur des matériaux jeunes, de compositions variables, souvent méconnus et réagissant mal au passage du temps²⁸. La restauration n'est pas simple non plus, car retourner à l'état antérieur de l'œuvre est parfois impossible et même non souhaitable. Toutefois, la conservation préventive est souvent primordiale en art public. Elle n'agit pas seulement sur l'œuvre, mais sur un ensemble d'œuvres et principalement sur l'environnement, les lieux et l'utilisation des collections²⁹.

La stratégie d'entretien conçue pour une œuvre publique dépend, premièrement, de sa composition matérielle. Selon Naudé et Wharton, chaque intervenant responsable du projet de conservation doit avoir une connaissance de base des matériaux, de leurs

²⁷ Géraldine Guillaume-Chavannes, « La terminologie de la conservation et de la restauration : La conservation préventive, la conservation curative et la restauration », In *Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, *op. cit.*, p. 130-131.

²⁸ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

fabrications et des mécanismes de détérioration³⁰. Sans cela, il sera impossible de proposer le traitement le plus adéquat et d'examiner les conséquences à long terme de leur choix.

1.5.2. Les défis des procédures de conservation

Selon l'auteur Bradford Gonyer, la façon habituelle de procéder en conservation (conservation des aspects d'origine, traitements réversibles, étude du contexte historique de l'objet) est défiée par les nouveaux développements des arts du 20^e et du 21^e siècle. De nouvelles méthodes de fabrication font en sorte que la main de l'artiste devient de moins en moins apparente³¹. L'objet spécifique pourrait avoir moins d'importance que l'intention de l'artiste. On se fie à l'idée de départ de l'objet plutôt qu'à ses composantes matérielles : « Similitude can become an authentic creation rather than an imitation. The idea regains its supremacy over the object.³² »

1.5.2.1. La documentation

Pour faciliter l'entretien et la conservation des œuvres d'art public, en prolonger la durée de vie et réduire les dépenses de restauration, il est primordial, selon les conservateurs Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, de bien documenter la collection³³. Cela serait la première étape d'un programme d'entretien (*maintenance*

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³¹ Bradford Gonyer, « Authenticity and appearance : The restoration of Nam Jun Paik's *Requiem for the Twentieth Century* », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 75.

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 21.

plan). Pour chaque œuvre, il faut faire un inventaire descriptif (concept, esthétique, etc.) technique (matériaux, artistes, fabricant, etc.) et photographique (vue d'ensemble de l'œuvre dans son environnement, gros plan, etc.). Il est également important de documenter la condition de l'œuvre pour établir un rapport de son état. Par la suite, après avoir diagnostiqué les anomalies, les personnes en charge du projet pourront suggérer un moyen de conservation et examiner les conséquences à long terme de ce choix. L'auteur résume donc son programme ainsi : « The plan is a mechanism for protecting the integrity of the art work. The aesthetic presentation of the collection and ethical guidelines for achieving that presentation should be articulated as fundamental principles guiding all maintenance decisions.³⁴ » Il est donc nécessaire de faire le bon choix de traitement, car selon Michèle Lepage, une œuvre n'étant pas entretenue de façon adéquate s'éloignera parfois de l'intention de l'artiste, perdant son intégrité et son sens : « Il est donc primordial de bien entretenir les œuvres, et lorsqu'il y a détérioration, de documenter et corriger la situation.³⁵ »

1.5.2.2. La conservation participative

Lors du colloque *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, les réflexions démontrèrent le besoin pour les professionnels en art public, avant de commencer divers projets de conservation, d'analyser les multiples points de vue : le propriétaire, le lieu changeant, le culturel, etc. Beaucoup ont aussi souligné la nécessité d'inclure, dans le processus de conservation, l'engagement du public et de l'artiste. Le cas d'étude présenté par Glenn Wharton³⁶ démontre que l'œuvre d'art public a le pouvoir de former l'identité locale en guidant la perception d'un lieu et de

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ Michèle Lepage, *op. cit.*, p. 16.

³⁶ Glenn Wharton, « Public participation in Conservation 2 : *The Kamehameha I monument in Hawai'i* », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 30-35.

son histoire. L'analyse faite dans le texte de Wharton traite du processus de conservation de la sculpture *The Kamehameha I*³⁷, à Hawaïi, qui par diverses procédures, a réussi à inclure la participation du grand public. Ce projet fut développé comme cas d'étude pour explorer le potentiel d'une conservation participative. Ainsi, la proposition de conservation du monument a voulu raviver l'intérêt du public pour le passé historique d'Hawaïi. L'auteur remarque qu'il est difficile d'analyser l'impact véritable de la participation du public au projet, mais il constate que l'engagement de celui-ci lui a permis de clairement donner son opinion sur l'œuvre³⁸. Il est essentiel d'éduquer le public au programme d'entretien des œuvres publiques : « Community awareness will facilitate fund raising and help the public appreciate the aesthetic, historic, and symbolic qualities of their community's landmarks.³⁹ » La création et la mise en exposition de l'œuvre dans l'espace public sensibilisent la population à l'art, car elles renforcent le sentiment d'appartenance et forgent l'identité collective.

1.6. Problématique

À la lecture des débats et des réflexions sur la conservation de l'art public, nous observons que l'arrivée de la nouvelle conception et la conscientisation des chercheurs envers l'objet public et les divers problèmes qu'il subit imposent une réflexion sur la patrimonialisation de l'œuvre publique contemporaine lors de sa mise en valeur. Les questionnements en art public font en sorte que les experts, les

³⁷ Le monument fut installé en 1883 sur le versant nord-est de l'île d'Hawaïi. Il est représentatif du premier roi des îles. Au fil du temps, son apparence physique fut dramatiquement changée. Comme il fait partie de la vie culturelle de la communauté, il fut souvent peint de différentes couleurs lors de fête, *ibid.*, p. 30-31.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ Virginia N. Naudé et Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 28.

propriétaires des œuvres et la communauté commencent à se positionner dans les débats en formant des réseaux de collaboration. De plus, ceux-ci voient les œuvres d'art public contemporaines comme une composante essentielle du patrimoine culturel et des paysages municipaux. Ils considèrent qu'une attention particulière doit être portée à leur protection.

Le sujet de ce mémoire se situe dans la continuité de cette réflexion critique. Il a pour objet l'analyse sociologique du déplacement d'œuvres d'art public contemporaines. En étant déplacées, ces œuvres peuvent être analysées sous l'angle de leur mise en valeur, de leur conservation et de leur restauration.

Nous analyserons particulièrement les situations de déplacement d'œuvres d'art public vers un autre lieu que celui où elles ont d'abord été installées. Nous procéderons à une analyse des discours entre les différents acteurs responsables du processus de déplacement d'une œuvre. Lorsqu'on restaure une œuvre pour la préserver, il arrive parfois que les autorités jugent, pour diverses raisons, qu'il faut la relocaliser dans un autre site. Nous aborderons les questions suivantes : le déplacement d'une œuvre d'art n'affecte-t-il pas sa signification historique, puisque le maintien de l'intégrité d'une œuvre signifie protéger sa matérialité, mais aussi son sens? Le déplacement d'une œuvre peut occasionner des gains, mais peut-il occasionner des pertes? Nous identifierons tous les médiateurs ou intervenants entrant en jeu lorsque le propriétaire décide de déplacer une œuvre d'art public contemporaine. Nous examinerons l'action des responsables de ce mode d'intervention sur une œuvre d'art public, leurs relations avec l'artiste et avec les techniciens, ainsi que l'action du public. En employant la théorie que développe le sociologue Howard Becker dans son ouvrage *Les mondes de l'art*⁴⁰, nous verrons que le déplacement, la conservation et la mise en valeur des œuvres exigent la formation

⁴⁰ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

d'un réseau de coopération de plusieurs acteurs provenant de différents secteurs et accomplissant un travail indispensable à la restauration de l'œuvre. Dans le monde de l'art, selon Becker, il se forme des agents dont les travaux sont essentiels dans la réalisation de l'œuvre. Ce monde est un réseau de personnes qui coopèrent entre eux grâce à des conventions facilitant l'activité collective.

Les cas de figures pour la recherche porteront sur des sculptures contemporaines qui ont été déplacées de leurs lieux d'origine soit pour des questions de conservation, soit pour des questions de mise en valeur, soit pour ces deux raisons. Nous avons choisi *L'Homme* de Calder, *Phare du Cosmos* d'Yves Trudeau, un groupe de sept sculptures⁴¹ de la Ville de Longueuil et *La Joute* de Jean-Paul Riopelle. En étant relocalisée, l'œuvre n'est plus vue comme un simple objet dans l'environnement, mais parfois comme un objet de patrimoine.

Dans le premier chapitre, en utilisant comme cas de figure les œuvres d'Alexander Calder et d'Yves Trudeau, *L'Homme* et *Phare du Cosmos*, nous constaterons comment les acteurs impliqués dans la conservation des œuvres s'inscrivent dans un processus décisionnel de patrimonialisation. Le cas d'étude de l'œuvre d'Yves Trudeau démontrera l'impact de la participation active du créateur de la sculpture dans le projet de conservation. Nous verrons les conséquences de l'inclusion de cet acteur dans les procédures de déplacement. À l'instar de grandes villes européennes et américaines, la Ville de Montréal adopta, en 1989, son *Plan d'action* en art public. Ce plan privilégie l'acquisition d'œuvres représentatives des pratiques artistiques actuelles et met de l'avant un programme de sauvegarde permettant de conserver et de mettre en valeur toutes les œuvres de la collection. Le déplacement des deux

⁴¹ *Absolis* de Claude-Paul Gauthier, *Concerto pour poutres et chaînes* de Régis Pelletier, une œuvre d'Alain Pitre, *Sans titre* de Honorata Jamuszkiewicz, *Aimant de nuit* de Daniel Gagné, *Sans titre* de Michel Pedneault, Titre inconnu de Jacques Viens.

œuvres contemporaines, pour leur mise en valeur, a fait en sorte que la Ville puisse tester ses nouvelles normes en matière d'art public.

Dans le deuxième chapitre, il sera question du symposium du parc Duvernay qui eut lieu en 1972 à Longueuil. La Ville de Longueuil n'ayant pas de politique clairement définie sur sa collection d'art public, nous verrons l'impact de ce « manque » à la Ville de Longueuil. Malgré l'absence d'un programme d'entretien, nous essayerons de voir qui sont les acteurs responsables de la restauration et comment ils s'organisent dans le processus décisionnel de la conservation d'art public. De plus, comme il s'agit du démantèlement d'un groupe d'œuvres, nous chercherons à voir si leur déplacement par rapport au lieu d'origine a eu un impact sur leur signification.

Dans le troisième chapitre, il sera question de la formation d'un groupe social résultant du déplacement d'une œuvre. La délocalisation (2002-2004) de la sculpture publique *La Joute* de Jean-Paul Riopelle a suscité une controverse majeure empreinte de considérations politiques, sociales et artistiques. Lors de la conservation de l'œuvre, un groupe social, en s'opposant au projet de déplacement, a voulu s'impliquer dans le processus décisionnel. En nous reportant au cas d'étude de la sculpture *The Kamehameha*, à Hawaii présenté par Glenn Wharton, nous verrons si dans ce cas-ci, il serait juste de parler d'une conservation participative du public.

CHAPITRE I

PROJET DE MISE EN VALEUR PAR LE DÉPLACEMENT : *L'HOMME DE CALDER,* *LE PHARE DU COSMOS DE TRUDEAU*

Par le passé, les administrations publiques de grandes villes, comme Montréal, ont eu tendance à oublier l'importance de leurs collections et les ont laissées à l'abandon. Pourtant, Montréal possède une collection importante d'art public¹. Regroupant diverses œuvres localisées dans des espaces urbains de propriété publique ou privée, cette collection s'est constituée progressivement depuis le début du 19^e siècle². L'art dans l'espace public montréalais reflète le changement stylistique, historique et l'expression d'une identité culturelle en évolution. Néanmoins, avant 1989, beaucoup d'œuvres se sont détériorées faute d'avoir été entretenues. Par ailleurs, l'enrichissement de cette collection s'est souvent avéré problématique étant donné l'absence d'une politique d'acquisition clairement définie. C'est pour ces raisons que la Ville de Montréal décida de se pencher sur ce problème, d'autant plus que le 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, en 1992, constituait l'occasion idéale d'une

¹ L'inventaire de la collection d'art public réalisé en 2003 estime de façon préliminaire qu'elle compte 225 œuvres intégrées à des sites extérieurs et 75 œuvres intégrées à l'architecture. Source : Commission permanente du conseil sur les arts, la culture et le patrimoine, *Rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Rapport d'assemblée publique de la Ville de Montréal, déposé au conseil de la Ville de Montréal, 23 août 2003, p. 5.

² La plus ancienne œuvre de la collection date de 1809, *Colonne Nelson*, par Robert Mitchell est située sur la place Jacques-Cartier.

restauration de la collection déjà existante et d'un enrichissement de celle-ci par l'acquisition d'œuvres contemporaines.

En 1989, les autorités municipales ont donné à la Commission d'initiative et de développement culturels (CIDEDEC) le mandat d'élaborer un plan d'action en art public. À la suite de nombreuses consultations et réflexions concernant la restauration, l'acquisition et la promotion des œuvres publiques du territoire montréalais, une politique comportant trois volets d'interventions a été mise en place. Cette politique touche la restauration et la mise en valeur des œuvres existantes, l'acquisition de nouvelles œuvres à des fins d'exposition temporaire ou permanente, ainsi que la promotion de celles-ci³.

Lorsqu'elle a adopté son plan d'action en art public, en octobre 1989, Montréal est devenue la première ville canadienne à se donner un cadre de gestion des activités intégrant l'art aux parcs et aux places publiques. La nouveauté du plan d'action résidait dans le fait qu'il regroupait toutes les activités de gestion d'une collection⁴. Le programme de sauvegarde d'œuvre d'art permettait de conserver et de mettre en valeur toutes les œuvres de la collection. Le programme d'acquisition permettait d'enrichir le patrimoine collectif par l'ajout de nouvelles œuvres réalisées à la suite de concours publics, dans une perspective de soutien au développement des pratiques actuelles en arts visuels. Le plan d'action prévoyait aussi des activités de promotion de la collection. Par ce plan, Montréal désirait se distinguer des interventions émanant des autres niveaux de gouvernement⁵.

³ Guy Bellavance, « L'art public à Montréal : présentation du plan d'action de la Ville de Montréal », In *Le paysage et l'art dans la ville, Actes de Colloque*, sous la dir. Daniele Rataboule, (mai 1989), Montréal, Associations des architectes paysagistes du Québec, mai, 1989, p. 83.

⁴ CIDEDEC, *L'art public à Montréal, Plan d'action de la ville de Montréal*, Montréal, novembre 1989.

⁵ *Ibid.*, p. 2.

Dans le passé, aucun entretien particulier et régulier n'était prévu pour permettre aux œuvres de résister à l'épreuve du temps. Le premier geste posé dans le cadre du programme de sauvegarde a consisté à dresser l'inventaire de la centaine d'œuvres appartenant à la Ville. Entre 1988-1989, des spécialistes ont procédé au recensement et posé un diagnostic sur l'état de conservation et formulé une appréciation sur la mise en valeur de diverses œuvres. Cette démarche préliminaire a permis d'évaluer l'importance de la collection et l'état de chacune des œuvres. Il est vite apparu qu'un important travail de restauration s'imposait. La synthèse de ces informations a permis de hiérarchiser les actions à entreprendre en se basant sur l'importance artistique et patrimoniale de chacune des œuvres, la place qu'elles occupent au sein de la collection et l'urgence de l'intervention⁶.

La mise en œuvre du mode de gestion de projet et d'une approche de conservation des œuvres a nécessité un travail de réflexion où l'expertise et le soutien d'organismes et de professionnels spécialisés en conservation se sont avérés utiles lors de l'implantation des premiers projets de conservation. Le Centre de conservation de Québec (CCQ) a été un accompagnateur dès le tout début⁷. Des institutions muséales, des historiens, des historiens d'art, des scientifiques, des artistes, des conservateurs en art ancien et actuel, etc., ont aussi apporté leurs expertises. Grâce à la collaboration de restaurateurs américains et européens, la Ville de Montréal a pu comparer diverses approches de conservation et effectuer, lors des premières restaurations d'œuvres, un transfert de connaissances de manière à ce qu'une main-d'œuvre locale spécialisée puisse être formée.

⁶ Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 22.

⁷ Jérôme René Morissette, « La nique au temps qui passe », *Continuité*, no. 82, automne 2000, p. 30-32.

Cette mise en commun d'expertises variées et complémentaires a permis de développer, pour l'ensemble de la collection, une philosophie d'intervention harmonisant les codes d'éthique applicables à la conservation d'œuvres en contexte muséal et les principes de conservation du patrimoine bâti définis par les chartes internationales⁸.

Depuis son implantation, le Bureau d'art public a mené plusieurs projets de conservation et de restauration⁹. Selon divers facteurs, chaque intervention de conservation nécessite un plan d'action particulier. Cependant, certaines problématiques récurrentes (pièce manquante, vandalisme, œuvre mal entretenue, lieu déficient) ont mené au développement de plusieurs scénarios de restauration. Le déplacement d'œuvres, pour des raisons de conservation et de mise en valeur, constitue un problème délicat. Lors de leurs relocalisations en 1992, ce problème s'est posé dans le cas de *L'Homme*, ce grand stable en acier inoxydable commandé à Alexander Calder par l'International Nickel Company (INCO) et de l'œuvre d'Yves Trudeau, *Phare du Cosmos*, commandité par la Maison Seagram, toutes deux conçues pour l'Exposition Universelle de Montréal en 1967.

La concrétisation d'un projet de déplacement d'art public requiert aujourd'hui la participation de plusieurs spécialistes : artiste, ayant droit, conservateur, architecte du paysage, ingénieur, artisan, fabricant, etc. La conservation et la mise en valeur s'ajoutent à cette mise en commun de ressources et de savoir-faire. En collaboration avec l'artiste ou ses ayants droit, les responsables de la conservation d'une œuvre d'art public proposent des objectifs clairs en matière de durée de vie et de préservation de l'œuvre¹⁰.

⁸ Julie Boivin, « Art public et conservation : Le défi », *Continuité*, no. 82, automne 2000, p. 34.

⁹ Bureau d'art public, *Art public 10 ans (1989-1999)*, Montréal, Ville de Montréal, 1999.

¹⁰ Julie Boivin, *loc. cit.*, p. 34.

Pour leur conservation et leur mise en valeur par leur déplacement, les œuvres de Calder et de Trudeau ont nécessité l'intervention de plusieurs d'intervenants de différents milieux, connexes ou non avec le monde de l'art. En nous appuyant sur la théorie que développe le sociologue Howard Becker, dans son ouvrage, *Les mondes de l'art*¹¹, nous constaterons que le déplacement de ces œuvres arts, exigent la formation d'un réseau de coopération de plusieurs acteurs de différents secteurs accomplissant un travail indispensable à la restauration et la mise en valeur de l'œuvre. Ceux-ci coopèrent entre eux et partagent leurs idées grâce à des conventions dans le but de réaliser le projet de délocalisation. Ces intervenants, en collaborant entre eux, ont su sortir l'œuvre de « l'oubli », en lui attribuant un nouveau rôle d'objet à caractère patrimonial¹².

1.1. La conservation de *L'Homme* d'Alexander Calder

1.1.1. Le contexte de production de l'œuvre

Sculpture thématique de l'Expo 67 « Terre des Hommes », *L'Homme* d'Alexander Calder fut commandée en 1966, à l'artiste et commanditée par l'International Nickel Company, qui fournit l'acier inoxydable nécessaire à sa réalisation qui eut lieu dans les ateliers des Établissements Biémont de Tours, en France¹³. Dans cette usine de

¹¹ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

¹² Voir aussi, Danielle Doucet, « La conservation de la sculpture de Gérald Gladstone à la Ronde : Une controverse médiatisée », *Espace*, no. 60, été 2002, p. 36; « Protection de patrimoine artistique et commémoratif », In *Le patrimoine de Montréal*, sous la dir. Serge Carreau, Perla Serfaty, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 72-73.

¹³ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990, p. G-8.

fabrication de conteneurs et citernes métalliques de petites capacités pour tous produits liquides, gazeux et en poudre, s'est formée une étroite collaboration avec les ouvriers et Calder, qui a profité de leurs conseils pour réaliser son projet avec la technique la plus adéquate possible. Pour bâtir sa sculpture, il avait établi une maquette à l'échelle d'un cinquième de l'œuvre à réaliser, tout en y indiquant les endroits à recouvrir et à percer. Le motif a été, ensuite, dupliqué sur des plaques métalliques et au lieu de souder les feuilles de métal ensemble, comme ce fut le cas pour plusieurs autres sculptures, Calder a enseigné aux ouvriers à utiliser des méthodes de boulonnage et d'assemblage utilisées habituellement dans la fabrication de navires¹⁴. En exportant des méthodes de travail, normalement utilisées dans un autre domaine, Calder a modifié le système de convention déjà bien établi dans l'usine. Comme le spécifie Becker, même si le système de conventions semble intransigeant, il peut faire place au changement et à l'innovation¹⁵. Pour que cela fonctionne, il faut que les agents de la chaîne de coopération négocient entre eux pour fixer les règles. L'artiste a sûrement enseigné ce nouveau système aux employés qui ont dû, par la suite, l'intégrer à leur méthode de travail.

Le 27 janvier 1967, *L'Homme* fut assemblé et inauguré une première fois, lors d'un montage solennel d'essai de la sculpture à Tours, en présence de Calder, d'André Malraux, ministre de la Culture, et de Pierre Dupuy, Commissaire de l'Expo 67, comme invités de marque. Par la suite, le stable fut désassemblé, expédié par bateau en pièces détachées, et puis remonté sous la direction de Calder. Après le montage de l'œuvre, on la nettoya avec un jet de sable pour enlever les marques de coupures et de soudures sur l'acier. L'emplacement choisi pour l'installation de l'œuvre, situé en amont de l'Île-Sainte-Hélène, vers le Lac des Nations, fut appelé *Place International*

¹⁴ Joan M. Marter, *Alexander Calder*, États-Unis, Cambridge University Press, 1991, p. 230-231.

¹⁵ Becker, « Mondes de l'art et activité collective », Chap. 1, *op. cit.*, p. 56.

Nickel, en l'honneur du commanditaire. Le stable fut inauguré le 23 avril 1967 et exposé jusqu'au 27 octobre de la même année¹⁶.

1.1.2. *L'Homme*, un stable

Le terme *stable* fut inventé par Calder afin de caractériser toutes ses œuvres qui étaient privées de mouvement (contrairement aux *mobiles*). Le mot désigne presque exclusivement des constructions métalliques découpées, boulonnées à divers angles et posées à même le sol sans l'intermédiaire d'un socle et sur des points d'appui réduits au minimum. Selon Michael Gibson, les stables témoignent du génie de Calder, qui est à la fois ingénieur et artiste¹⁷ : « La technologie utilisée pour la fabrication de la sculpture part d'un concept audacieux et avant-gardiste pour cette époque, qui donne d'autant plus d'importance à cette œuvre, pièce majeure du patrimoine artistique montréalais, voire international.¹⁸ »

Le stable de Calder participe de l'esprit de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967 dont le thème principal était l'homme. Bien que le stable soit une sculpture abstraite, il se présente comme une structure organique qui bien plantée dans le sol qui lui sert de base, s'élance vers le ciel. Cette composition de tension et de mouvement tire sa force de ses dichotomies internes : nature/technologie,

¹⁶ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990, p. G-9.

¹⁷ Michael Gibson, *Calder*, Paris, Hazan, 1988, p. 74.

¹⁸ Le texte d'où provient la citation n'en donne pas la provenance. Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, « Travaux de restauration d'œuvres d'art de la Ville de Montréal, Québec. », le 10 février 1990, p. G-7.

passé/présent, organique/urbaine. Ces thèmes secondaires sont reliés à la condition humaine, le grand thème de cette œuvre¹⁹.

Dans cette composition abstraite, cinq arches se chevauchent et s'appuient sur six jambages effilés dont la cime est ornée de deux pointes et trois disques. Deuxième plus grand stable de Calder après celui de Mexico, *Man* ou *L'Homme* (titre officiel) ou *The Three Disks* (d'après Calder) repose sur une esplanade de 1 000 pieds carrés de surface. Les fondations ont 1,60 mètre de profondeur et sont coulées sur des pieux d'acier, conformément aux instructions de Calder. Les arches sont faites de tôles rectangulaires d'acier, assemblées par des boulons à tête carrée qui forment un quadrillage horizontal et vertical. Le long des bords des arches, des nervures perpendiculaires, en saillie, ont une fonction structurelle de renforcement et soulignent les courbes; des nervures identiques sur le plat des arches forment des voiles de contreventement et assurent la rigidité de l'ensemble²⁰. L'aspect final souhaité par Calder était industriel, c'est-à-dire sans traitement. Il résulte du processus normal de fabrication de l'acier inoxydable qui n'a pas été poli. Cette œuvre possède la particularité d'être l'un des plus grands stables que Calder ait réalisés dans sa carrière, soit 22 mètres et pesant 60 tonnes, et le seul qui fut délibérément laissé non peint, afin de promouvoir le produit manufacturé du commanditaire du stable²¹.

¹⁹ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990, p. G-10.

²⁰ *Ibid.*, p. G-7.

²¹ Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Dolléans inc. art conservation, « *L'Homme*, Conservation\Offre de service. », avril 2005, p. 2.

1.1.3. L'entente d'acquisition

Dès septembre 1966, l'International Nickel Company (INCO) a fait part au maire de Montréal, Jean Drapeau, de son intention d'offrir la sculpture de Calder à la Ville, à la fin de l'Expo²². La sculpture fut donc remise par don en bonne et due forme le 17 mai 1967, avec droit de propriété à la fin de l'Expo, soit le 30 octobre 1967 à la Ville. L'entente notariée entre l'*INCO* et la Ville de Montréal fut signée le 27 octobre 1967. Les conditions suivantes y étaient précisées :

Lorsque la Ville deviendra propriétaire absolue du dit « stable », il s'intégrera dans le domaine des biens de la Ville comme tous les autres monuments qui appartiennent à cette dernière, et elle en prendra donc à ce moment toutes les responsabilités, qu'il s'agisse de sa conservation là où il est érigé ou ailleurs, ou sa destruction, mutilation par accident ou autrement, la Ville se réservant d'exercer à cet effet tous les pouvoirs que lui confère sa Charte. Il est expressément entendu qu'à compter de la date de la fermeture de l'Expo 67, la Ville se réserve le droit de laisser le « stable » à l'endroit où il est actuellement, ou de le déplacer en quelque autre endroit qu'il lui plaira et ce, à sa seule discrétion, et sans intervention de qui que ce soit²³.

Par cette entente notariée entre l'*INCO* et la Ville de Montréal, la Ville devenait propriétaire absolue de l'œuvre et pouvait ainsi en disposer comme bon lui semble.

Le cabinet juridique Thibault Desmarais a fait les recherches nécessaires sur la législation concernant les droits de propriété, droits d'auteur et droits moraux de l'artiste. Dans un document²⁴ contenant une entente tripartite intervenue le 31 août 1966 entre Alexander Calder, The International Nickel Company of Canada et la Corporation Canadienne pour l'Exposition Universelle 1967, l'artiste reconnaissait

²² Québec, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, « Travaux de restauration d'œuvres d'art de la Ville de Montréal, Québec. » Le 10 février 1990, p. G-7

²³ *Ibid.*, p. G-8.

²⁴ Que nous n'avons pas eu en main, mais mentionné dans, « Travaux de restauration d'œuvres d'art de la Ville de Montréal, Québec. », *ibid.*, p. G-9.

que lors de la livraison de l'œuvre, *L'Homme*, à l'emplacement désigné sur le site de l'Expo, « toute propriété, titre ou intérêt du stable, sauf exception spécifiée dans le présent contrat, soient transféré à la compagnie *INCO*²⁵ ». L'artiste souhaitait léguer ses droits d'auteur à l'*INCO*. Or plus loin dans ce document, il est stipulé qu'en ce qui concerne les droits d'auteur rattachés à l'œuvre, ceux-ci feraient l'objet d'une entente séparée devant être signée, autant que faire se peut, à une date contemporaine à celle de la signature de l'entente tripartite. Le cabinet Thibault Desmarais conclut que les droits de propriété et tout intérêt en découlant ont valablement été transmis à l'*INCO*, à l'exclusion des droits d'auteurs²⁶. Le transfert des droits d'auteur devait faire l'objet d'une entente séparée, mais puisque les droits d'auteur ne semblent pas avoir été cédés à l'*INCO*, celle-ci ne pouvait pas les transmettre à la Ville dans le cadre de la donation. Ces droits d'auteur, en l'absence de documents, restent vraisemblablement détenus par les héritiers de l'artiste, et ce, pour une période de cinquante ans à compter de la date du décès de l'artiste (1976-2026).

En vertu de la *Loi sur les droits d'auteur* amendée en juin 1988²⁷, l'existence des droits moraux s'étend sur une période de cinquante ans à compter de la date du décès de l'artiste. Cette disposition n'est cependant pas opposable au cessionnaire des droits d'auteur si une telle cession est intervenue avant juin 1988. La nouvelle disposition semble trouver pleine application et les détenteurs des droits moraux sont les héritiers

²⁵ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990, p. G-12. (La traduction est de nous).

²⁶ *Ibid.*, p. G-13.

²⁷ Site Internet du Ministère de la Justice Canada, site Internet consulté le 14 mars 2007. [En ligne] <http://lois.justice.gc.ca/fr/C-42/index.html>.

de l'artiste²⁸. Ces derniers doivent s'assurer qu'aucune atteinte à l'intégrité de l'œuvre ne découlera des projets de restauration envisagés par la Ville de Montréal²⁹.

1.1.4 La commande d'une Étude sur l'œuvre

Étant sans politique sur l'entretien de ses œuvres, jusqu'en 1989, la Ville laissa le stable et son site à l'abandon pendant presque vingt-deux ans³⁰. Durant cette période, certains journaux relatèrent l'inquiétude des journalistes et des citoyens devant le sort fait à de la sculpture de Calder³¹. Ces articles déploraient à l'unanimité la négligence dont était victime cette œuvre. Le stable était l'un des symboles les plus évidents de l'Expo 67 et l'un des legs artistiques les plus prestigieux que la Ville ait jamais reçu. L'œuvre représentait la pièce maîtresse de la collection d'art public de Montréal.

Lorsque la Ville se munit, en 1989, d'un *plan d'action* en art public, elle reconnaissait la valeur de ses œuvres d'art public en déclarant qu'elles étaient d'intérêt artistique, historique et social, les considérant comme des éléments d'un corpus constituant une véritable collection. De plus, la célébration du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal était l'occasion pour elle de faire valoir et de remettre en évidence sa collection d'œuvres. En 1989, elle commanda une étude sur l'analyse complète du monument *L'Homme*. La construction d'une approche de

²⁸ *Ibid.*, p. G-13.

²⁹ Fondation Calder, site Internet consulté le 6 novembre 2005. [En ligne], <http://www.calder.org>.

³⁰ Nous n'avons trouvé aucun document attestant de travaux ou d'améliorations sur l'œuvre et son site pendant ces années.

³¹ Nick Auf Der Maur, « Move Calder sculpture downtown from desolation of Expo site, critic says », *The Gazette*, 14 juillet 1986; Thomas A. Perkins, « Take care of Calder sculpture », *The Gazette*, 17 octobre 1989; André Greusard, « Des œuvres publiques à la refonte de la politique culturelle de Montréal », *Esse*, no. 14, printemps 1989, p. 2-9.

conservation de l'œuvre et de modes de gestion pour ce projet a nécessité un travail de collaboration d'organismes spécialisés et de professionnels de la conservation d'ici et d'ailleurs. En 1989, le Service de l'Approvisionnement et des Immeubles (SAI) et la Commission d'Initiative et de Développement Culturels (CIDEDEC) mandataient les firmes *Les Architectes Fiset Miller*, pour l'architecture, l'urbanisme et la mise en valeur de l'œuvre et du site, *Les Métalliers Champenois* pour la direction technique et *Sarah McCutcheon*, historienne d'art, pour la recherche historique, pour réaliser l'étude de restauration et les hypothèses de mise en valeur de *L'Homme* d'Alexander Calder³².

1.1.4.1. Les conditions de l'œuvre et du site

L'état structurel et le fini du stable étaient excellents, selon le rapport des experts, déposé en 1990. La stabilité de la structure n'était pas en cause : l'œuvre était assez solide pour résister à un vent de 180 kilomètres à l'heure, elle ne risquait pas d'être ébranlée.

Les experts ont relevé que par sa nature, l'acier inoxydable est très résistant à la corrosion en général et aux effets de la pollution en particulier. La couche d'oxydation de chrome qui se forme naturellement à la surface de l'acier (la couche passive) protège très efficacement le métal³³. Néanmoins, sur la structure se retrouvaient des taches apparentes qui étaient pour la plupart de nature locale et

³² Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990.

³³ La propriété essentielle de l'acier inoxydable est de former au contact de leur environnement une couche de passivation qui doit rester inerte. Cette couche est indispensable pour conférer aux aciers leur résistance à la corrosion. Source : Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, Dolléans inc. « Conservation, *L'Homme* (1967) par Alexander Calder », avril 2005, p. 3.

superficielle. Il faut néanmoins rappeler que la structure avait souffert d'une oxydation de surface à l'époque de sa fabrication et de son transport. Quand les morceaux arrivèrent de France, après un voyage transatlantique, la surface de l'acier s'est trouvée marquée de taches d'oxyde de fer rougeâtres. Il est probable que l'oxydation avait été causée par les chlorures contenus dans l'air marin salé³⁴. Une seconde forme d'oxydation se manifestait par un changement de couleur qui correspondait aux lignes de soudure sur l'autre face du métal, par exemple sur l'envers de la signature de Calder (CA 67). Cette oxydation dite *négative* s'expliquait par une réaction secondaire au procédé de soudure et par le rapide refroidissement du métal³⁵.

Les légères taches et stries d'oxyde de fer et de chlorure de fer sur l'ensemble de la sculpture ne s'expliquent pas que par les effets secondaires de la soudure. La source proviendrait des grandes quantités de chlorures contenues dans les sels utilisés pour faire fondre la neige. Le stable, depuis la fermeture de l'Expo 67, était resté sur son lieu d'origine. Le site, laissé à l'abandon, n'était qu'à trente-cinq mètres d'une autoroute passante empruntant le Pont de la Concorde et le Pont des Îles. Pendant l'hiver, les camions du service municipal venaient déverser dans l'eau du Saint-Laurent, par-dessus le pont, à cent mètres de la sculpture, la neige qu'ils avaient enlevée des rues de la Ville. Cette neige était contaminée de sel; quand soufflaient les vents dominants de l'ouest, la neige salie était directement projetée depuis le pont sur la sculpture³⁶. Cette oxydation n'était pas irrémédiable et un entretien régulier l'empêcherait d'avoir des effets nocifs. En définitive, le grand stable ne souffrait que de dommages cosmétiques qui ne posaient pas de défi technique insurmontable.

³⁴ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990, p. G-21.

³⁵ *Ibid.*, p. G-22.

³⁶ *Ibid.*, p. G-23.

En revanche, le lieu où elle se trouvait était problématique. Le stable se détachait sur une esplanade nue, pavée de dalles de béton rougeâtre, où plusieurs blocs étaient brisés. Dans les fissures du béton, des plantes avaient poussé. Les deux escaliers d'accès au site étaient en très mauvais état. La plaque d'information sur l'œuvre avait disparu et il n'y avait pas d'éclairage pour le site ainsi que pour la sculpture³⁷. C'était donc l'orientation et l'état du site qui causaient le plus de problèmes à l'œuvre.

1.1.4.2. Les scénarios possibles de restaurations

Les experts proposèrent trois scénarios de mise en valeur du site et de l'œuvre : l'œuvre restait sur son emplacement actuel, l'œuvre était déplacée sur un site, en dehors de l'Île ou alors sur un autre site de l'Île-Sainte-Hélène³⁸. Les experts ne sous-estimèrent pas les difficultés soulevées par un déplacement éventuel du stable sur un autre site. Plusieurs questions se posèrent à propos du choix du nouvel emplacement et du choix de la méthode de transport : soit en pièces détachées, donc par le démontage du stable, soit le transport en masse³⁹. Il pourrait sembler qu'un assemblage de pièces d'acier inoxydable tenues ensemble par des boulons ne posait pas de problème de déconstruction et de reconstruction. Ce n'était pourtant pas le cas de l'œuvre de Calder. Les vis et les écrous avaient été soudés en place ce qui les rendait techniquement difficiles à défaire et les boulons qui n'avaient pas été soudés, mais grippés, étaient aussi difficiles à retirer. Il faudrait, enfin, si l'œuvre était démantelée, remplacer les boulons qu'on enlèverait. Les experts s'accordèrent cependant pour dire que le déplacement était possible et qu'il ne faisait pas courir de

³⁷ *Ibid.*, p. G-23.

³⁸ *Ibid.*, p. G-24-25.

³⁹ *Ibid.*, p. G-29.

danger au stable. En effet, les qualités de solidité, de résistance à l'oxydation et de durabilité du stable lui permettraient de subir un déménagement sans inconvénient⁴⁰.

1.1.5. La relocalisation et la restauration

1.1.5.1. Le déplacement de l'œuvre

Les responsables en art public ont comme responsabilité de protéger l'intégrité de l'intention de l'artiste et de son œuvre. Cet engagement peut être atteint de différentes manières. La relocalisation peut menacer cette intégrité, mais elle s'avère aussi un excellent moyen de mise en valeur. Sarah McCutcheon, la coauteure du rapport sur l'analyse complète du monument indique : « we felt very strongly in our report that it should be located in a more urban environment where people can really see it.⁴¹ »

En 1991, la Ville de Montréal a entrepris d'importants travaux de réaménagement de la partie ouest de l'Île-Sainte-Hélène, et à cette occasion, l'immense stable a quitté la rive-sud de l'Île pour être implanté sur la rive-nord. Il fut alors déplacé d'un seul morceau en le déboulonnant de son socle. L'ensemble de la structure a été élevé de quelques pieds à l'aide de vérins hydrauliques⁴². Une fois les roues installées sous les poutres, le déménagement a pu être entrepris⁴³. Trônant maintenant sur un belvédère

⁴⁰ *Ibid.*, p. G-27.

⁴¹ Stephen Godfrey, « Calder family objects to relocation of the sculpture », *Globe & Mail*, 4 mai 1991, p. C3.

⁴² Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, « *L'Homme* d'Alexander Calder, sa relocalisation et sa mise en valeur », novembre 1994.

⁴³ C'est M. Knoll, de la firme d'ingénieurs Nicolet Chartrand Knoll (Montréal), qui réalisa les études d'ingénierie pour le transport de l'œuvre.

surplombant le fleuve Saint-Laurent, *L'Homme* est visible à partir du Vieux-Montréal, retrouvant ainsi sa fonction première d'œuvre signal et d'élément d'identification.

Le cas de cette œuvre de Calder est complexe, car le stable a été conçu pour un site qui n'a existé qu'un an et dont l'avenir était incertain. Calder savait que le site pouvait changer et que son œuvre pourrait être déplacée, mais il n'a pas laissé d'instructions à ce sujet. En 1990, selon les experts, le stable se détachait d'une esplanade nue n'ayant plus aucun lien avec son environnement. L'œuvre pouvait être déplacée sans inconvénient esthétique et son site pouvait être recréé ailleurs en respectant certains principes. Dans l'étude sur l'œuvre⁴⁴, il était clairement établi que la sculpture, lors du déplacement, conserverait la même orientation que celle qu'elle avait sur son site d'origine. Elle devrait être placée sur une esplanade ouverte, au moins aussi grande que l'originale, ayant un pavage semblable à l'originale. L'accès devrait être aisé pour les piétons et les voitures, car le stable doit être vu à grande distance, que son arrière-plan soit naturel ou urbain. Les voies piétonnières d'accès au site devraient rester semblables aux originales, c'est-à-dire dans le prolongement des diagonales de l'esplanade. Des éclairages illumineraient le stable la nuit. De plus, une plaque devrait informer le public sur l'œuvre, l'artiste, la date, les dimensions, le matériau et l'histoire du monument.

En voulant déplacer l'œuvre de son ancien site laissé à l'abandon, les autorités optèrent pour un lieu qui mettrait la sculpture en évidence pour que le public puisse se la réapproprier plus facilement. L'œuvre devenant plus accessible, les visiteurs seraient plus aptes à découvrir ou à redécouvrir et expérimenter l'œuvre artistique.

⁴⁴ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990.

Le concept de mise en valeur par la délocalisation, dans le cas de l'œuvre de Calder, était axé prioritairement sur le respect du souhait de l'artiste que ses sculptures soient directement accessibles au public. D'échelle monumentale, le stable occupe l'espace défini par le belvédère circulaire qui accommode sa géométrie complexe et qui lui sert de socle.

Les formes métalliques agencées instaurent une structure qui définit les vides et les contre-pleins, faisant des arches et des enjambements un endroit qui invite à la traversée physiquement. Le positionnement du stable fait en sorte, que ses longs jambages cadrent des vues intéressantes du site, comme celle du centre-ville ou du Dôme de Buckminster Fuller. Le belvédère est entouré d'un jardin blanc, tel que le souhait Calder⁴⁵.

1.1.5.2. La conservation

Après avoir déplacé l'œuvre, les experts procédèrent à la conservation de la sculpture dans son nouveau lieu. À compter de l'été 1991 et jusqu'à la fin du printemps 1992, de très nombreux courriers, réunions, recherches, études, analyses et devis ont été réalisés par le Bureau de la culture de Montréal en collaboration avec, entre autres l'INCO, le Nickel Development Institute, JIL Corrosion Ingénieur en corrosion, Mr Steven Tatti, restaurateur et Mme Jessica Bradley, conservatrice en art contemporain⁴⁶. La recommandation de ces experts était de conserver l'aspect de surface sur jet de sable et d'obtenir une couleur esthétique respectant l'intention de Calder.

⁴⁵ Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, « *L'Homme* de Calder, sa relocalisation et sa mise en valeur », novembre 1994, p. 4.

⁴⁶ Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Julie Boivin, « Restoration of the stable *Man* by Alexander Calder », 25 mai 1992, p. 3.

Le stable est réalisé selon des procédés industriels. Il y a encore les traces de fabrication, dont les marques de coupures et les soudures de l'acier inoxydable. Celles-ci, bien que grandement atténuées par un jet de sable peu avant son inauguration en 1967, sont réapparues au cours des 25 ans pendant lesquels aucun entretien n'a été prodigué au stable et sa condition s'est détériorée. En 1992, l'acier inoxydable reçut un traitement de surface permettant un nettoyage à fond et une repassivation, qui consiste en une modification de la surface, ce qui rend le métal moins sensible aux agents chimiques et rend son apparence plus uniforme⁴⁷. Ce traitement respecte ainsi le souhait de Calder de conserver la mémoire du matériau et de ses multiples transformations.

Le traitement préconisé fut développé en collaboration avec un restaurateur, Don Lippincott, ingénieur, spécialiste des installations de stables de Calder. La réalisation des travaux de restauration a été confiée à une corporation de restauration privée européenne, *Les Métalliers Champenois*. Les travaux de nettoyage (sablage) de la surface furent effectués par la firme *Astro Jet Service enrg.*, une firme non spécialisée en restauration d'œuvres d'art métalliques⁴⁸.

L'aspect final que nous observons aujourd'hui résulte des travaux de restauration consistant principalement à fournir au stable, *L'Homme*, des soins fondamentaux visant à atténuer le plus possible les dommages causés par les rigueurs environnementales et la négligence apportée à la sculpture par le manque d'entretien sur une longue période.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

1.1.5.3. Le dilemme de la patine

En 1992, lors des traitements de nettoyages de la sculpture, la firme choisie, *Astro Jet Service enrg.*, qui n'était pas spécialisé dans la conservation d'œuvres, utilisa des produits corrosifs qui enlevèrent une bonne partie de cette patine causée par le temps. Cette pratique est de plus en plus contestée aujourd'hui⁴⁹. Il y a une tendance à faire des interventions minimales sur la surface de l'œuvre. Le respect de la patine, l'apparence actuelle de l'œuvre, crée un respect de l'authenticité et de l'historicité de celle-ci⁵⁰. Il ne faut pas oublier que l'acier inoxydable a été conçu pour résoudre certains problèmes de corrosion dus à l'environnement. La propriété essentielle de l'acier est de former une couche de passivation qui doit rester inerte. Cette patine protège l'œuvre de la corrosion. La patine est le résultat physique entre l'objet et son environnement au fil du temps. La surface de la sculpture change. Cette corrosion naturelle est causée par l'environnement extérieur, mais aussi par les mauvais entretiens que peuvent subir les sculptures.

1.1.6. La mise en valeur

Un des documents d'archive sur *L'Homme* de Calder, portant sur l'évènement prévu pour l'inauguration du stable, mentionne que « la réalisation de ce projet de relocalisation et de mise en valeur de l'œuvre la plus importante de la collection municipale a été effectuées avec la collaboration de nombreux experts du milieu de la

⁴⁹ Virginia N. Naudé, Glenn Wharton, *Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture*, Washington, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1993, p. 19.

⁵⁰ Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Dolléans inc. art conservation, « *L'Homme*, Conservation\Offre de service. », avril 2005, p. 8-9.

conservation et des arts visuels.⁵¹ » Celui-ci cite plusieurs personnes ayant participé à l'expertise et la mise en valeur de l'œuvre. David Collens, directeur de la collection du parc d'œuvres Storm King où se trouvent douze sculptures de l'artiste, a fourni des conseils sur la conservation de l'œuvre. Steven Tatti, restaurateur de la firme *SAT inc.*, de New York, procura l'expertise en matière de conservation. George Sexton élaborait le scénario d'éclairage du stable. Bill Brokenshire, du *Nickel Development Institute of Toronto*, a fourni une expertise technique de métallurgie et Jessica Bradley, a agi en tant que conservatrice du Calder lors de l'exécution des travaux. À chaque étape de mise en valeur de l'œuvre et de conservation, un représentant de la *Fondation Calder*⁵², Renato Donese, agissant à titre de représentant des ayants droit, était sur place ou a été consulté. Celui-ci s'est assuré qu'aucune atteinte à l'intégrité de l'œuvre et à l'intention de l'artiste ne se soit produite lors des travaux.

La conservation et la mise en valeur par le déplacement d'une œuvre requièrent l'intervention de plusieurs experts collaborant entre eux. Sans cette coopération de spécialistes qui partagent certaines conventions dans ce domaine, l'œuvre restaurée aurait pu se trouver dans un autre lieu et avoir un tout autre aspect final.

1.1.7. Le projet de délocalisation de 2007

Suite aux nombreux problèmes de rouilles, d'accumulation d'eau et de fiente d'oiseaux dans la structure, l'œuvre fut de nouveau restaurée en 2005⁵³. Les journaux parlent encore aujourd'hui, en 2007, de la mise en valeur par le déplacement de

⁵¹ Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Lise-Marie Côté, assistante-directrice CIDEC, « Calder-briefing », 15 avril 1992, p. 2.

⁵² Fondation Calder, site Internet consulté le 6 novembre 2005. [En ligne], <http://www.calder.org>.

⁵³ Bernard Lamarche, « *L'Homme*, sculpture de Calder, sera rafraîchi », *La Presse*, 3 juin 2005, p. B2.

L'Homme de Calder. Lors d'une conférence tenue le 29 mars 2007, le président-directeur général de Tourisme Montréal, Charles Lapointe, suggéra de délocaliser l'œuvre au centre-ville de Montréal, dans le Quartier des spectacles ou encore aux abords de l'échangeur des Pins⁵⁴. Cet éventuel déménagement, le deuxième en moins de 20 ans, relance le débat de la délocalisation de l'art public dans l'opinion publique. Contrairement au déplacement de 1991, qui permit, grâce à sa restauration, de la remettre en valeur, le déménagement projeté occasionnerait des dommages à la sculpture. Il faut tenir compte du fait que l'œuvre de Calder fut construite pour un évènement bien précis, l'Expo 67. Malgré qu'aucun élément formel, mis à part son lieu, ne réfère à l'Expo, elle reste, toutefois, associée à cet évènement et son déplacement dans le centre-ville lui ferait perdre le caractère propre à sa production. En 1991, en voulant déplacer l'œuvre de son site laissé à l'abandon, les autorités ont opté pour un endroit qui recréait les caractéristiques formelles de l'ancien lieu et qui mettait la sculpture en évidence pour que le public puisse se la réapproprier plus facilement. En étant plus accessible, l'œuvre artistique publique devient plus facile à découvrir et à expérimenter pour le public. Par exemple, une communauté de « pique-niqueurs » s'est créée, depuis 2003, autour de la sculpture. Tous les dimanches d'été, un rassemblement de musique électronique, le *Piknic Électronick*, se tient sous le stable de Calder⁵⁵. Cependant, le regain d'attention dont profite l'œuvre de Calder démontre l'importance de réfléchir sur la place faite à l'art public actuellement au Québec et sur les conséquences que peut engendrer le déplacement des œuvres.

⁵⁴ Éric Clément, « *L'Homme* pourrait déménager au centre-ville », *La Presse*, 31 mars 2007, p. A25.

⁵⁵ À ce sujet, les fondateurs du *Piknic Électronick* ont écrit une lettre d'opinion contre le déménagement de l'œuvre. Nicolas Cournoyer, Pascal Lefebvre, Louis-David Loyer et Michel Quintal, « *L'Homme* atteint de la "déménagite" du 1^{er} juillet », *Le Devoir*, 16 avril 2007, p. A6.

1.2. La conservation et le déplacement de *Phare du Cosmos*.

La protection de l'œuvre d'art public passe par le respect et la reconnaissance de l'intégrité de l'œuvre. Celle-ci est particulièrement menacée lorsqu'il y a une relocalisation. Dans le même ordre d'idée, le déplacement d'une autre sculpture contemporaine construite pour l'Expo 67, *Phare du Cosmos*, dans un but de conservation et sa mise en valeur, fait en sorte que nous voyons encore une fois la création d'une chaîne de coopération entre divers intervenants du milieu. Ici, nous analyserons l'impact de l'apparition d'un nouvel acteur, *l'artiste*, dans le réseau de collaboration du processus décisionnel.

1.2.1. Le contexte de production

L'œuvre *Phare du Cosmos*, installée en 1967 sur le site de l'Exposition Universelle de Montréal, constitua l'un des points de repère majeurs de cet événement. À l'occasion de l'Expo 67, la *Maison Seagram* commanda la réalisation de 22 sculptures d'artistes canadiens⁵⁶. Elle donna aux Canadiens et au monde entier une excellente occasion d'évaluer l'état de la sculpture canadienne de l'époque. L'œuvre était installée à la *Place l'Univers*, dans l'environnement du pavillon thématique, *L'Homme interroge l'Univers*. Elle fut fabriquée, sous la supervision de l'artiste, Yves Trudeau, par la firme H. Fontaine de Magog, une entreprise spécialisée dans la fabrication de vannes murales et de contrôle des fluides⁵⁷, qui a fourni l'acier pour la construction. À cette période, Trudeau utilisait comme médium l'assemblage de fer et de bois. Pour des raisons de pérennité, il était impossible d'utiliser cette démarche

⁵⁶ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, 39^E-VI-1604, « Plan de localisation (Collection d'art public Ville de Montréal 1990) », 20 octobre 1990.

⁵⁷ Site Internet de la firme H. Fontaine., site Internet consulté le 11 février 2007. [En ligne], <http://www.hfontaine.com/>.

pour l'Expo. L'artiste signale : « On ne pouvait pas faire pour l'Expo 67 du fer et du bois qui puisse résister au temps, alors, il fallait faire appel uniquement à l'acier.⁵⁸ » Il dut modifier sa technique pour s'ajuster à cette contrainte établie par l'évènement.

1.2.2. La description de l'œuvre

L'œuvre, *Phare du Cosmos*, se compose de trois parties qui rappellent la morphologie humaine : un socle tripode porte un tronc ainsi qu'une tête mobile. Cette composition puise dans l'imaginaire fictif qui se développe autour des grandes découvertes du cosmos et du vocabulaire de l'électronique. Faite en acier soudé et peinte en bleue, cette œuvre d'Yves Trudeau, lors de sa construction en 1967, était mécanisée et produisait des effets sonores. Les deux masses du haut tournaient en sens inverse, la plus petite à raison d'un tour à la minute, tandis que sous l'arche des pieds, une bande sonore diffusait des bruits cosmiques⁵⁹. Pour Yves Trudeau, *Phare du Cosmos*, n'est pas une sculpture cinétique, mais mécanique à effets sonores. Il explique :

Un mécanisme permet à 2 sections de cette sculpture de tourner à sens inverse, la section supérieure tourne dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre en parcourant 300 degrés d'un cercle et revient vers sa position première avec un glissement qui fait que le point de départ et le point de retour ne sont jamais les mêmes. La section médiane, fixée sur la section inférieure de la sculpture, qui est une large partie statique de 22 pieds de haut, évolue constamment en sens inverse de la section supérieure et à la vitesse d'un tour minute. Ainsi, j'ai pu réaliser une sculpture qui se modifie complètement sous nos yeux en une demi-heure d'observation⁶⁰.

⁵⁸ Marcel Bélanger, « Interview radiophonique avec Yves Trudeau », Montréal, *Les Entreprises Radio-Canada*, 9 décembre 1981, p. 8.

⁵⁹ Arttexte base de données art public, site Internet consulté le 10 septembre 2006. [En ligne], <http://www.arttexte.ca/artpublic/base.htm>.

⁶⁰ « Plan de localisation (Collection d'art public Ville de Montréal 1990 », *op. cit.*, p. 14.

Yves Trudeau s'est taillé une place importante dans la sculpture contemporaine par sa recherche de nouveaux médiums et de nouvelles formes inspirées de notre culture et de notre technologie. Reproduit dans de nombreuses publications portant sur l'Exposition Universelle de Montréal⁶¹, et ce, à l'échelle internationale, *Phare du Cosmos* fut en quelque sorte l'image du Canada à l'étranger.

1.2.3. L'acquisition

Après la fermeture de l'Expo, *la Maison Seagram*, possédant les droits de propriété de certaines de ses œuvres, fit don de ses sculptures à des entreprises privées et à des institutions. Celle de Trudeau fut donnée à l'Université St. Dunstan de l'Île-du-Prince-Édouard⁶². L'œuvre ne fut jamais déplacée vers cette nouvelle destination. En effet, en octobre 1968, M. Brendan O'Grady de l'Université St. Dunstan demanda à M. J. A. Tellier, préposé aux contrats de l'Expo, de garder la sculpture sur le site de *Terre des Hommes* jusqu'en 1969. La Ville accepta de conserver la sculpture sans toutefois s'engager à l'entretenir après la fermeture du site en 1969.

Pendant presque six ans, la Ville ne reçut aucune instruction de la part de l'Université (propriétaire) en ce qui concernait l'œuvre⁶³. La sculpture prêtée par l'établissement était toujours sur son lieu d'origine. C'est en date du 3 décembre 1975, que l'Université fit savoir à la Ville de Montréal qu'elle ne voulait plus la pièce parce qu'elle n'avait pas les moyens de la transporter. Elle désirait la céder à la Ville, sur le

⁶¹ William Withrow, *Sculpture Canadienne*, Montréal, Graph, 1967; Expo 67, *Terre des hommes : esquisses de l'Expo 67 : 28 avril - 27 octobre 1967*, Montréal, Luis Villa/Frank Macioge & Associates, cop. 1967; Anonyme, « Les arts à l'Expo 67 », *La Presse*, mardi 25 avril 1967, p. 57.

⁶² Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, « Dossier Administratif # 44 *Phare du Cosmos* », 1989, p. 1.

⁶³ *Ibid.*, p. 2.

site de Terre des Hommes. Le 9 février 1976, la Ville accepta le don de la sculpture⁶⁴.

1.2.3.1. L'oubli de l'œuvre

À la fin de l'Expo 67, le maire Jean Drapeau transforma le site en une exposition permanente intitulée *Terre des Hommes*. Les pavillons nationaux laissés après l'Expo furent offerts à la Ville pour qu'elle les intègre à cette exposition. Malgré le potentiel de l'exposition, *Terre des Hommes* ne récolta pas le succès escompté; la Ville en arriva à fermer l'Île Notre-Dame de 1972 à 1979 et l'ouvrit temporairement pendant les Jeux Olympiques de 1976⁶⁵.

En 1971, sans avoir les droits de propriété et de convention de prêt de l'œuvre, *Phare du Cosmos* des employés de la Ville l'ont peinte en noir alors qu'elle était recouverte, à l'origine, d'une peinture protectrice bleu acier⁶⁶. Nous ignorons la cause de ce changement de couleur, faute de document, mais nous savons que cette transformation faisait partie de travaux de réparation de trois autres sculptures⁶⁷. Une erreur des employés de la Ville, ne se souciant pas de l'importance des couleurs des

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵ André Greusard, « Des œuvres publiques à la refonte de la politique culturelle de Montréal », *Esse*, no. 14, printemps 1989, p. 3.

⁶⁶ Dans un texte, *Sculpture en deuil, Sculpteurs en colère*, Marianne Favreau relate qu'en 1969, la Ville de Montréal peint plusieurs sculptures d'acier, de cuivre en noir. Encore une fois, la Ville ne détenait pas les droits sur les œuvres. Aucune mention de *Phare du Cosmos*. Source : Marianne Favreau, « Sculptures en deuil, Sculpteurs en colère », *La Presse*, 26 juillet 1969.

⁶⁷ *Aeris Ludis* de Françoise Sullivan, *Sans titre* de Céline Dépaïron et *Luna Park* de Lise Gervais.

sculptures, pourrait être l'une des causes de cette atteinte portée à l'intention de l'artiste⁶⁸.

Dans un mémoire interne, datant du 15 janvier 1976⁶⁹, J. A. Tellier, préposé au contrat de l'Expo 67, écrivait à M. Claude Prince, un fonctionnaire de la Ville de Montréal, pour lui suggérer de relocaliser l'œuvre, *Phare du Cosmos*, à un endroit qui la mettrait plus en valeur que devant le pavillon *L'Homme interroge l'Univers* où elle se perdait en raison des structures métalliques qui étaient situées immédiatement à l'arrière de celle-ci. De plus, la même année, il fut question de remettre en marche le mécanisme de la sculpture⁷⁰. Cette remise en valeur était sûrement due à la réouverture de l'Île Notre-Dame pour les Jeux Olympiques de 1976. Malgré les efforts de certains fonctionnaires, aucune de ses interventions n'a été réalisée. Pourtant, les Jeux Olympiques auraient été une belle occasion pour la Ville de mettre en valeur sa collection d'art public.

De 1976, lors de l'acceptation du don de l'œuvre par la Ville de Montréal, jusqu'en 1988, nous n'avons trouvé aucune mention de l'œuvre dans les archives. La sculpture *Phare du Cosmos* paraît oubliée par l'administration pendant cette période. Le lourd déficit, la mauvaise gestion et la fermeture définitive de *Terre des Hommes* en 1981 pourraient expliquer cette disparition⁷¹.

⁶⁸ L'erreur de 1969 des employés de la Ville, s'est-elle répétée? Suite à l'endommagement de sculptures exposées sur le site de Terre des Hommes, l'A.S.Q. réussit à imposer une politique de location et de prêt des sculptures à la Ville de Montréal. Francine Couture, « L'Association des sculpteurs du Québec 1961-1980 », *Protée*, vol. 9, no. 1, printemps 1981, p. 61.

⁶⁹ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, « Dossier Administratif # 44 *Phare du Cosmos* », 1989, p. 2.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

Lors d'une promenade sur l'Île-Sainte-Hélène, en 1988, André Greusard constatait que tout près de l'édicule de la station de métro Jean-Drapeau, la Ville avait entreposé ou abandonné les sculptures créées pour l'Expo⁷². Dans l'amas, il aperçut l'œuvre d'Yves Trudeau reposant sur le sol. En 1989, les autorités prévenues du mauvais sort des œuvres les entreposèrent afin d'éviter qu'elles ne soient encore plus endommagées. Cette même année, suite à la mauvaise gestion de la sculpture, Yves Trudeau et les responsables des œuvres étaient en pourparlers pour en disposer : « L'œuvre devrait donc être restaurée et relocalisée.⁷³ »

1.2.4. Les conditions de l'œuvre

En appliquant son plan d'action en matière d'art public, la Ville s'est vite aperçue qu'un travail de restauration d'œuvres anciennes, mais aussi contemporaines s'imposait. En commandant un rapport d'expertise à une firme spécialisée en nettoyage et restauration de plaques, statues et sculptures, la Ville affirmait une volonté d'avoir une base solide pour ses restaurations futures⁷⁴.

La préparation et l'exécution de projet tel que celui-ci est un travail multidisciplinaire. Effectuer la mise en valeur d'une œuvre telle que *Phare du Cosmos* va plus loin qu'une intervention ponctuelle sur l'œuvre et implique l'étude de tout son environnement. Les préparatifs demandent de rassembler toutes les données de base tant historiques, techniques que scientifiques, cela permettant au responsable du projet, dans ce cas-ci, la Ville de Montréal, d'ébaucher un concept de mise en

⁷² André Greusard, « Les sculptures de Terre des Hommes? », *Esse*, no. 11, automne-hiver 1988, p.57.

⁷³ André Greusard, *op. cit.*, printemps 1989, p. 5.

⁷⁴ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, Thomas H. Mills de *Bronze-Art Restoration*, « Expertise, examen et recommandation », 1990.

valeur respectant les intentions de l'auteur et l'intégrité de l'œuvre. Une étude de la condition du *Phare* s'est avérée nécessaire : elle réunit des propositions et essais de traitements, ainsi que l'étude sur les scénarios de déménagement et d'aménagement. Le restaurateur responsable du projet de déplacement, mais aussi de conservation, doit tenir un dossier de traitement qui comprendra la date des travaux, la description des interventions et des matériaux utilisés, ainsi que ses observations et les renseignements pertinents sur la structure, les matériaux et l'histoire de l'œuvre. Ainsi, on tente d'anticiper le vieillissement des matériaux : « À l'approche curative s'ajoute la dimension préventive.⁷⁵ »

Dans le rapport d'expertise de 1990 commandé par la Ville⁷⁶, le restaurateur, Thomas H. Mills, de *Bronze-Art Restoration*, constate que la structure de l'œuvre, *Phare du Cosmos*, est vraiment en mauvaise condition. L'expert relève que la sculpture ayant été enlevée de son site d'origine (à une date inconnue) et reposant alors sur le côté sur le sol avait subi des dommages structuraux⁷⁷. Selon un rapport mentionné par le restaurateur⁷⁸, il semble que l'œuvre avait été coupée de sa base d'origine avec une torche d'acétylène, car le bas des jambes était rugueux et fondu. En raison des négligences que l'œuvre avait subies, le fini de la peinture était presque totalement détruit et l'acier se rouillait rapidement. Le corps de l'œuvre avait le même problème que les jambes : il était rouillé et la peinture se détériorait. Le haut de l'œuvre est fait de feuilles d'acier très mince qui, faute d'avoir été entretenues, commençaient à être inégales à certains endroits. Originellement, c'est dans cette section que nous retrouvions le mécanisme de rotation. Puisque la porte du haut avait été ouverte probablement depuis longtemps, il y avait une quantité considérable d'eau à

⁷⁵ Julie Boivin, « Art et conservation : Le défi », *loc. cit.*, p. 34.

⁷⁶ Thomas H. Mills, « Expertise, examen et recommandation », *op. cit.*, 1990.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁸ Introuvable, aucune référence dans le document, *op. cit.*

l'intérieur de la partie supérieur, ce qui avait causé beaucoup de dommage. À l'extérieur, l'acier était complètement rouillé et la peinture s'écaillait. La peinture restante, qui devait être noire, était devenue verte⁷⁹.

Le constat général de l'examineur était que l'œuvre, *Phare du Cosmos*, était vraiment en mauvaise condition. Il y avait beaucoup de rouille sur la surface, tant extérieure qu'intérieure. La pluie acide avait dû affecter l'œuvre. L'eau s'était infiltrée dans la structure et atteignait plusieurs centimètres de hauteur. Il est impossible de savoir si la sculpture était déformée⁸⁰.

Le responsable de cette négligence était probablement la Ville qui ne s'était pas préoccupée de sa collection pendant plusieurs années. L'examineur a qualifié cette façon d'agir d'acte de vandalisme de la part de l'administration qui par son manque de considération menaçait l'intégrité de l'œuvre.

1.2.5. La restauration, le déplacement et la mise en valeur

1.2.5.1. Les interventions de conservation

Quel que soit le problème à résoudre, les interventions de conservation doivent suivre une méthode rigoureuse, conforme aux règles d'éthique qui en régissent la pratique. Parmi ces principes, nous retrouvons évidemment le respect de l'intégrité de l'œuvre et celle de l'intention l'artiste, mais aussi, une pratique de restauration réversible, qui évite l'utilisation de matériaux ou de techniques qui ne peuvent être refaits à

⁷⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3.

l'identique⁸¹. Lorsqu'ils choisissent des traitements et des méthodes de restauration, les experts se consultent pour trouver la solution qui semble la plus appropriée. Dans le cas de l'œuvre de Trudeau, mais aussi pour les autres œuvres, comme le Calder que nous avons analysé précédemment, les experts ont dû faire des tests et proposer la solution qui semblait la plus appropriée pour l'œuvre. Les conservateurs doivent toujours accepter les pertes que peut procurer le traitement de conservation choisi, car en raison d'un manque de distance historique, il s'avère difficile de dire la nature et l'impact de ces pertes. Les conservateurs doivent en fait privilégier la préservation de l'identité matérielle de l'objet d'art public sans toutefois le faire au dépend de l'apparence et de la démarche artistique⁸².

1.2.5.2. La restauration

Dans le cas de l'œuvre de Trudeau, le traitement de restauration de 1991 fut confié à l'artiste et au fabricant d'origine, *H. Fontaine* en 1967. Habituellement, cette entreprise ne se spécialise pas dans la restauration d'œuvre d'art public. *H. Fontaine*, expert en acier inoxydable consacre ses activités à la construction de vannes industrielles. C'est dans leurs locaux de Magog que l'œuvre fut construite par Trudeau.

L'entreprise s'impliqua également dans un projet de mise en valeur d'une autre œuvre de l'artiste. Lors de la restauration de 2004, de la sculpture d'Yves Trudeau, *Hommage à Alphonse Desjardins*, la firme *H. Fontaine* fut impliquée. Cette œuvre fut auparavant déplacée en 1975 de son lieu d'origine, le Complexe Desjardins à

⁸¹ Le traitement de nettoyage de la sculpture de Calder, en 1992, fut critiqué lors de sa nouvelle restauration en 2005. Voir : Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Dolléans inc. art conservation, « *L'Homme*, Conservation\Offre de service. », avril 2005, p. 8-9.

⁸² Hafthor Yngvason (dir. Publ.), *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, op. cit.

Montréal. Ainsi, en 2004, la sculpture, fabriquée à partir de plaques d'aluminium soudées, a été démontée, transportée et restaurée par l'entreprise *H. Fontaine* de Magog, qui en avait été le fabricant original. Elle collabora aussi lors de sa réinstallation dans le parc Catchpaw situé dans la région du Mont Orford⁸³.

Par ailleurs, l'œuvre, *Phare du Cosmos*, était en très mauvaise condition en raison du manque d'entretien annuel et il fallait faire énormément de travaux pour remettre l'œuvre en fonction et en état⁸⁴.

Pour faire la restauration adéquatement, les trois sections de la sculpture ont été séparées; cela a permis de travailler distinctement sur chacune des parties. De plus, tous les travaux furent faits en atelier. Le fabricant et l'artiste, en collaboration, ont reconstruit la base de l'œuvre, car elle avait été coupée par une torche pour être déplacée. À l'aide d'un soudeur, les feuilles métalliques extérieures ont été réparées. En raison du mauvais état de l'acier, la rouille étant omniprésente, certaines feuilles minces de la section du haut ont dû être remplacées. La peinture restante a été complètement enlevée. L'œuvre *Phare du Cosmos* a été décapée et ensuite, enduite d'une peinture bleue (la couleur d'origine) à base d'époxy, plus résistante aux vandalismes que la peinture d'origine. À l'intérieur, on appliqua un enduit protecteur⁸⁵.

⁸³ Anonyme, « Une acquisition de taille », *Bulletin d'Orford*, automne 2004, p. 2.

⁸⁴ Thomas H. Mills, « Expertise, examen et recommandation », *op. cit.*

⁸⁵ Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, « Conservation de *Phare du Cosmos* », 1991.

1.2.5.3. L'implication de l'artiste dans la chaîne de conservation

Plusieurs artistes seront d'accord pour dire qu'une fois construite, l'œuvre d'art public doit vivre sa propre vie et évoluer dans un environnement changeant⁸⁶. Pour bien saisir la démarche de l'artiste, sa façon de concevoir et de percevoir son objet, il est primordial d'inclure cet acteur dans le processus de conservation. Les professionnels en art public, avant de commencer un projet de conservation, consultent l'artiste pour avoir son point de vue sur divers aspects de son œuvre. On le questionne sur sa démarche artistique, l'intention de création, sa façon de voir vieillir l'objet, etc. Cet échange avec l'artiste fait en sorte qu'aucune atteinte à l'intégrité ne soit commise. Il est souvent le seul qui est en mesure de préciser la nature, la destinée et la temporalité de son œuvre.

La participation de l'artiste (ou le représentant de celui-ci) dans la chaîne de coopération est souvent minime et passive. Inclus à titre de conseiller, il est rare qu'il joue un rôle actif dans la restauration de son œuvre. N'ayant pas les expertises, les compétences en matière de restauration, il préférera laisser cette tâche à un expert. Dans ce projet-ci, cela ne fut pas le cas. Dans les débats en conservation en art public, nous voyons un intérêt de la part des spécialistes du monde de la conservation, à inclure cet acteur de façon plus concrète dans les procédures⁸⁷.

L'implication de l'artiste peut, par contre, créer des soucis aux propriétaires. Sa démarche artistique ou sa façon de percevoir l'objet ayant évolué depuis sa création, il arrive parfois qu'un artiste impliqué à titre de conservateur ou restaurateur veuille modifier certains aspects artistiques de son œuvre. Cela pose souvent problème, car

⁸⁶ Virginia N. Naudé, Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ Julie Boivin, « Conservation in Changing Environment: Some Critical Issues and New Perspectives », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 50.

l'aspect final d'une œuvre restaurée ne devrait-il pas être similaire à celui de sa fabrication? Le propriétaire paye pour qu'on restaure l'œuvre et non pour qu'on la modifie. L'artiste a-t-il encore des droits sur sa création? Encore une fois, ces questionnements doivent être considérés différemment selon l'œuvre à restaurer. Dans le cas de l'œuvre de Trudeau, l'artiste et les responsables de l'art public ont su travailler conjointement pour que l'œuvre puisse retrouver adéquatement sa place dans la collection d'art public. L'artiste s'est retrouvé au centre d'un réseau de coopération où tous les acteurs accomplissaient un travail indispensable à l'achèvement du projet.

Dans le rapport d'expertise de 1990⁸⁸, il était question de remettre en marche les systèmes électromagnétiques de l'œuvre devenus complètement non fonctionnels. On a suggéré de les enlever et de reconstruire le mécanisme de rotation. En accord avec l'artiste, la Ville décida de ne pas la remettre en marche. Les raisons principales qui ont favorisé ce choix de ne pas remettre en fonction les systèmes électromagnétiques sont, en premier lieu, le manque de documentation. Il aurait fallu reproduire les sons et les autres effets puisqu'il ne restait rien des systèmes originaux, mais la Ville n'avait pas le matériel permettant de les reproduire fidèlement⁸⁹. De plus, les considérations financières en regard de la restauration et surtout les considérations d'entretien auraient été majeures (entretien régulier, préparation hivernale, réparations, etc.). Selon la responsable du dossier à la Ville de Montréal, Julie Boivin, la pratique artistique des années 1960-1970 met au défi les restaurateurs :

⁸⁸ Thomas H. Mills, « Expertise, examen et recommandation », *op.cit.*

⁸⁹ Les informations sont manquantes dans le dossier d'archives au sujet des raisons pour lesquelles les systèmes électriques n'ont jamais été remis en fonction. Réponse obtenue, par un courriel de Julie Boivin, architecte au Bureau du patrimoine et de la toponymie du Service de mise en valeur du territoire et du patrimoine de la Ville de Montréal, reçu le 5 septembre 2006.

Les sculpteurs semblent en général peu préoccupés par la durée de vie de leurs œuvres. [...]. Les artistes utilisent un vaste éventail de matériaux dont plusieurs ont peu de chance de survie à long terme en milieu extérieur. La situation se complique davantage lorsque les compositions intègrent des effets sensoriels tels que la lumière, le son et le mouvement. La conservation a pour défi de corriger des situations déficientes en protégeant le matériau d'original ou en ayant recours à de nouvelles techniques qui respectent les concepts d'origine. Des compromis s'imposent souvent pour fixer des objectifs clairs et réalistes de présentation de l'œuvre⁹⁰.

Les conservateurs décidèrent donc de préserver les composantes matérielles d'origine plutôt que de restituer l'identité fonctionnelle de l'œuvre. Dans la conservation du *Phare du Cosmos*, l'œuvre est transformée par les procédures de restauration. Nous sommes donc devant une *variation* de l'œuvre dans la perte de son identité fonctionnelle. Visuellement, l'aspect n'aura pas changé, mais fonctionnellement, l'œuvre sera modifiée. Ainsi, plutôt que d'essayer de retourner à l'état d'origine de l'œuvre, les conservateurs tendent maintenant à reconstituer l'intention de l'artiste. Il existe une tendance chez les conservateurs à recréer l'objet comme il devrait être et non comme il était⁹¹. L'objet en soi a moins d'importance que l'intention de l'artiste.

1.2.5.4. Le déplacement et la mise en valeur

L'expert, Thomas H. Mills, dans le rapport d'expertise de 1990⁹², suggérait à la Ville de Montréal de déplacer l'œuvre du lieu où elle se trouvait, à l'abandon, car l'endroit était particulièrement dangereux. Lors de la restauration et du déplacement du *Phare du Cosmos* en 1991, les autorités avaient comme objectif de mise en valeur que la sculpture redevienne un point visuel pour les visiteurs. En faisant les réparations

⁹⁰ Julie Boivin, « Art public et conservation : Le défi », *loc. cit.*, p. 34.

⁹¹ Bradford Gonyer, « Authenticity and Appearance : The Restoration of Nam June Paik's *Requiem for the Twentieth Century* », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, *op. cit.*, p. 76

⁹² Thomas H. Mills, « Expertise, examen et recommandation », *op. cit.*

nécessaires, en la restaurant et en la plaçant dans un nouveau lieu, l'œuvre pourrait être redécouverte par le public.

Une fois l'œuvre restaurée et rassemblée, elle fut posée sur son nouvel emplacement en 1992, lors des travaux de réaménagement de l'île. Elle repose maintenant sur un chemin entouré de verdure sur l'Île-Sainte-Hélène, non loin de son lieu d'origine, où depuis les années 1970, il ne reste plus rien. La sculpture est fixée sur un carré de ciment à même le sol, comme en 1967, sauf que la dalle était de forme circulaire à cette époque. Elle est entourée de quatre lumières à chacune des extrémités de ses jambes. L'éclairage est, à l'exception de la sculpture qui produisait de la lumière, le même qu'en 1967.

Comme dans le cas de l'œuvre de Calder, les autorités, dans ce projet de mise en valeur, avaient comme objectif de protéger l'intégrité de l'intention de l'artiste. Puisque l'artiste faisait partie du projet de restauration et de déplacement de la sculpture, il est souvent plus facile, pour les responsables, de trouver une solution au problème de conservation et de relocalisation d'une œuvre, sans que cela ne crée de conflit. Trudeau était conscient que son œuvre pouvait être déplacée après la fin de l'Expo. Il l'avait d'ailleurs construite à cet effet :

L'une des conditions était que la sculpture devait pouvoir se désassembler facilement après l'Expo 67, parce que [...] à l'époque, l'Expo 67 avait été conçue dans le contexte suivant : les pavillons devaient être démolis et tout ce qui devait être sauvé devait être transportable sur d'autres sites. Rien ne devait rester sur place. Alors, la sculpture devait donc être démontée, facilement démontable et facilement ré-assemblable sur un autre site⁹³.

La sculpture a été conçue pour un site qui n'a existé qu'un an et dont l'avenir était incertain. En demeurant sur l'Île-Sainte-Hélène, *Phare du Cosmos* témoigne de

⁹³ Marcel Bélanger, « Interview radiophonique avec Yves Trudeau », *op. cit.*, p. 14.

l'Expo 67 et il sera toujours lié à cet événement. Implantée dans son nouvel emplacement, la sculpture tire sa force, par sa visibilité, dans sa façon de refléter un moment précis de l'histoire du Québec : l'Expo 67. Il ne faut donc plus voir l'œuvre seule, mais l'expérimenter dans son ensemble, en relation avec le lieu et les autres sculptures de l'Île :

Tout récemment est venu s'ajouter au parc des îles *La Puerta de la amistad*, une sculpture monumentale de l'artiste mexicain Sebastià, complétant avec *L'Homme* et le *Phare du Cosmos* la trilogie qui symbolise en un même lieu la signature avec le Canada et les États-Unis du traité de l'ALÉNA⁹⁴.

1.3. Conclusion

Comme nous l'avons déjà mentionné, les interventions de déplacement, de conservation et de mise en valeur exigent la formation d'un réseau de coopération de plusieurs acteurs de différents secteurs connexes ou non avec le monde de l'art. Par l'étude des déplacements des œuvres de Calder et de Trudeau, nous avons établi un portrait général de ces acteurs. Venant majoritairement du milieu de l'art (conservateur, patrimoine, musée, artiste, restaurateur, Bureau d'art public, spécialiste en l'histoire de l'art, etc.), collaborant avec d'autres acteurs (architecte et architecte paysager, ayant droit, fabricant industriel, Ville de Montréal, etc.) indispensables dans le réseau de coopération grâce à leurs expertises propres à leur champ de travail. Ce réseau de personnes coopère grâce à des conventions facilitant l'activité collective. En analysant le déplacement, la conservation et la mise en valeur de *L'Homme*, d'Alexander Calder et de *Phare du Cosmos* d'Yves Trudeau, nous constatons qu'il existe certaines conventions établies dans le milieu de l'art public. Chez les acteurs, l'intention de déplacement et de conservation doit respecter les intentions originales

⁹⁴ « Repères historiques », Serge Carreau, Perla Serfaty (dir.), *Le patrimoine de Montréal*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 71.

de l'auteur quant à la préservation esthétique de son œuvre et à son intégration dans l'environnement urbain. La conservation vise à rendre à l'œuvre sa lisibilité en conservant les traces du passage du temps et à renforcer son état plutôt que de tenter de lui redonner son apparence visuelle originale, ce qui serait de toute façon impossible puisque son environnement aussi s'est transformé. Ces conventions sont médiatrices entre les acteurs et toutes les interventions qu'a subies l'œuvre. C'est par les conventions respectant l'intentionnalité de l'artiste et l'intégrité de l'œuvre que les acteurs de différents milieux ont pu collaborer pour le déplacement, la conservation, la restauration et la mise en valeur des œuvres *L'Homme* et *Phare du Cosmos*. Bien évidemment, toutes ces interventions furent l'occasion idéale, pour la Ville de Montréal, de faire la promotion de son nouveau programme de sauvegarde et de mise en valeur d'œuvres d'art dans le domaine public. De ce fait, nous pourrions nous demander : qui serait les acteurs dans une ville ne possédant pas une structure s'occupant des œuvres d'art public? Partageront-ils les mêmes conventions pour pouvoir conserver, déplacer et promouvoir une œuvre?

CHAPITRE II

LA MISE EN VALEUR PAR LE DÉPLACEMENT : LE DÉMANTÈLEMENT D'UN GROUPE DE SCULPTURES À LONGUEUIL

Les efforts consacrés à sauvegarder l'ensemble des œuvres de la collection municipale de Montréal ont permis aux responsables de la collection d'art public de développer une réflexion globale sur les problématiques de conservation de l'art public et de tester des traitements, des approches, des modes de collaboration interdisciplinaires et des stratégies de communication entre les œuvres, leur environnement et le public¹. Depuis l'implantation d'un plan d'action, la Ville de Montréal a démontré qu'il est important de conserver et de protéger sa collection, car celle-ci est porteuse d'un héritage et d'une mémoire collective. La Ville de Montréal a su se doter d'outils pour gérer ses œuvres publiques, mais qu'arrive-t-il aux œuvres quand leur propriétaire ne possède pas de politique d'art public?

Sur la rive-sud de Montréal, dans l'arrondissement du Vieux-Longueuil, se trouve une collection d'art public qui s'est développée grâce à des dons, à la réalisation d'œuvres *in situ* par des commandes, à des déplacements d'œuvres venant de *Terre*

¹ Commission permanente du Conseil sur les arts, la culture et le patrimoine, *Rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Rapport d'assemblée publique de la Ville de Montréal, Déposé au conseil de la Ville de Montréal le 23 août 2003.

*des Hommes*² et à des symposiums³. Comme il est souvent le cas, la Ville de Longueuil possède une grande variété d'œuvres dont elle fait la promotion, comme nous pouvons l'observer sur leur site Internet :

[À] Longueuil, une foule de monuments et de sculptures s'offrent à vous et vous font voyager à travers l'histoire de la ville, sans oublier les œuvres d'artistes réparties dans plusieurs parcs et bâtiments publics. Peu importe l'endroit visité à Longueuil, vous trouverez un monument ou une sculpture qui vous rappellera l'histoire longueuilloise⁴.

Mais quand il est question de restauration, de conservation et de mise en valeur, les autorités municipales n'ont établi aucune ligne directrice. Parce qu'elle n'a pas de politique clairement définie sur la collection, la Ville laisse trop souvent les œuvres d'art public se détériorer avant d'agir. Dans le meilleur des cas, elles seront restaurées en même temps qu'on répare les diverses infrastructures d'un parc par exemple. Trop fréquemment, il nous est arrivé de voir les sculptures changer de couleur selon l'humeur ou la peinture disponible par les responsables des aménagements des parcs et des espaces verts.

Depuis 2003, un citoyen averti aura remarqué que le paysage sculptural du parc Fernand-Bouffard (anciennement le parc Duvernay) a été complètement transformé par des travaux de réaménagement du lieu. Seulement une des sept sculptures qui furent créées au cours d'un symposium qui eut lieu en 1972 dans le parc resta dans l'espace à la fin des travaux de réaménagement. Dans ce deuxième chapitre, il sera

² Faute de contrat trouvé, nous ignorons pourquoi certaines sculptures créées lors d'Expo 67 se retrouvent dans les parcs de Longueuil. *Titre inconnu*, Michel de Noncourt, *Titre inconnu*, Jiro Sugawara, *Titre inconnu*, Jean-Louis Chelminsky.

³ Symposium du Parc Duvernay 1972, Symposium de sculpture *Traversée* 1984 et *Terre gravide... émergence* 1995.

⁴ Site officiel de la Ville de Longueuil, site Internet consulté le 4 mars 2007. [En ligne], [http:// www.longueuil.ca](http://www.longueuil.ca).

question de ce déplacement du groupe de sculptures qui eut lieu malgré l'absence d'un plan d'entretien. Ce projet a fait en sorte qu'une équipe non spécialisée en art public, sous la direction des responsables du réaménagement du parc, s'est mobilisée pour la survie des œuvres. Par leurs actions, les œuvres furent restaurées et remises en valeur. Nous verrons que les sculptures furent sauvées par ces acteurs qui, grâce à leurs intérêts, démontrèrent que l'art public fait bel et bien partie du patrimoine de Longueuil. Comme il s'agit du démantèlement d'un groupe de sculptures produites dans le cadre d'un symposium qui eut lieu en 1972, nous verrons si le déplacement a eu des conséquences sur celles-ci.

2.1. Le symposium de 1972

C'est dans le tourbillon d'activités entourant l'Expo 67 que le parc Duvernay, situé dans l'arrondissement du Vieux-Longueuil de la Ville de Longueuil a été conçu. À l'origine, il formait une oasis en milieu urbain, grâce à l'aménagement d'une montagne miniature, d'un bassin d'eau, d'une scène et d'une estrade en béton. Lieu de nombreux festivals et d'activités culturelles, l'endroit s'enrichit grâce à l'avènement d'un symposium de sculpture en 1972.

Soutenu financièrement par *Perspective Jeunesse*, un programme fédéral qui visait à fournir des emplois d'été aux étudiants⁵, le symposium 1972 permit la formation d'un groupe temporaire nommé *Transition*⁶. Dix sculpteurs, trois animateurs et deux planificateurs, tous étudiants, soit à l'UQAM, soit au Cégep du Vieux-Montréal, décidèrent, par leur création, d'enrichir la collection d'œuvres d'art de la Ville

⁵ Anonyme, « Nouveau projet Perspective Jeunesse », *Le Courrier du Sud*, 5 juin 1972.

⁶ Mona Godbout, *Monuments et sculptures de l'arrondissement Vieux-Longueuil*, Longueuil, Société historique et culturelle de Marigot, Les Éditions Historique Québec, 2002, p. 68-69.

Longueuil. Voici quels étaient les membres de ce groupe éphémère qui contribuèrent à doter le parc Duvernay de sa dimension esthétique : Claude-Paul Gauthier, François-Xavier Cloutier, Denis Desîlets, Daniel Gagné, Honorata Jarnuszkiewicz, Régis Pelletier, Michel Pedneault, Alain Pitre, Michel Racine et Jacques Viens. Marie-Claude Chénier, Lucie Daoust et Serge Jacob s'occupaient de l'animation de l'événement, tandis que Roger Otis et Agathe Boivin étaient chargés du volet planification du symposium⁷.

Le parc Duvernay offrait des avantages inestimables au *Groupe Transition*. On y retrouvait un théâtre en plein air, des jets d'eau et de grands espaces verts. Le symposium se déroula du 7 juin au 23 août 1972 et comportait un volet d'animation culturelle. On y retrouvait des ateliers d'arts plastiques et de gymnastique, des spectacles du *Jazz libre* du Québec et de la troupe itinérante du *TNM*, des spectacles de danse présentés par la troupe *Entre-deux* et par les *Ballets modernes*, sans parler des projections de film en plein air, de défilés de clowns et de nombreuses pièces de théâtre pour les enfants⁸.

2.2. Les œuvres du symposium

Même si l'histoire et la tradition du symposium sont encore jeunes au Québec, le premier ayant eu lieu en 1964 à Montréal, au parc du Mont-Royal, le symposium de Longueuil s'inscrit dans la continuité de ces expositions d'art public. Serge Fisette définit le terme symposium comme « une rencontre de sculpteurs qui, pendant un certain temps variant de quatre à huit semaines, exécutent en public une œuvre de

⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸ Anonyme, « Symposium de sculpture au Parc Duvernay », *Le Courrier du Sud*, 7 juin 1972.

grand format, permanente et destinée à un site extérieur.⁹ » L'auteur remarque une certaine homogénéité des propositions plastiques au cours des premières années. Cette homogénéité s'est transformée progressivement sous l'influence des divers courants artistiques. Il distingue deux formes d'œuvres : « l'œuvre érigée sur un socle qui conserve quelque allusion naturaliste et l'autre [...] qui participe de son lieu d'exposition et qui a intégré ces notions de formes figuratives ou abstraites.¹⁰ » Les sculptures de Longueuil s'inscrivent dans la deuxième catégorie. Elles ont été conçues dès le départ comme des sculptures spécifiques au site, influencées dans leur création par la topographie.

En l'absence de document sur le symposium de 1972, nous ne savons pas s'il y avait une thématique principale à l'évènement. Les articles de journaux de l'époque parlent très peu des œuvres. Nous savons qu'en ce qui concerne le symposium, chaque sculpteur a dû fournir des plans, maquette et devis précis de sa sculpture, lesquels ont été étudiés par des architectes de la Ville de Longueuil¹¹. Sur les dix œuvres, sept sont en acier, une en béton et les deux autres en bois¹².

⁹ Serge Fisette, *Symposium de sculpture au Québec*, Montréal, Le Centre diffusion 3D Montréal, 1997, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ Anonyme, « Sculpture et spectacles à Longueuil », *Le Courrier du Sud*, 22 juin 1972.

¹² Œuvres en acier : *Sans titre* Michel Pedneault, *Aimant de nuit* Daniel Gagné, *Sans titre* Honorata Jarnuszkiewicz, *Absolis* Claude-Paul Gauthier, *Concerto pour poutres et chaînes* Régis Pelletier, Titre inconnu Alain Pitre, *Cubes et tubes* François-Xavier Cloutier. Œuvres en béton : Titre inconnu Jacques Viens. Œuvres en bois : Titre inconnu Denis Desilets et Titre inconnu Michel Racine.

2.2.1. Les changements des œuvres

Au fil des ans, les œuvres subirent plusieurs modifications structurelles¹³. Pour freiner la dégradation causée par la corrosion, les sept œuvres en acier furent peintes de couleurs autres que celle d'origine. Par exemple, *Absolis* de Claude-Paul Gauthier qui était originalement de couleur noire, fut peinte bleu ciel. Par ce geste, les autorités ont porté atteinte à l'intégrité matérielle de l'œuvre. L'artiste avait peint en noir sa sculpture pour des raisons bien particulières. Le choix de la peinture bleue sur les trois poutres de différente hauteur vient ruiner l'effet recherché par l'artiste qui utilisait le noir pour créer des effets de dégradé sur le métal grâce à l'action du soleil.

La sculpture (titre inconnu) d'Alain Pitre a également subi de profondes altérations avec le temps. Avant les travaux de restauration de 2003, la sculpture était, dans l'ensemble, plutôt endommagée. D'abord, l'œuvre, composée de plaques de métal montées sur des tiges et trouées de cercles, était pivotante et bougeait au gré du vent. Parce que l'usure et le manque de lubrifiant rendirent les panneaux d'acier trop bruyants, les autorités municipales décidèrent tout simplement de les fixer de façon permanente. Plusieurs tiges verticales furent dégarnies des plaques pivotantes qui en ornaient la tête. Des tiges horizontales, qui ne faisaient pas partie de la sculpture d'origine, ont été ajoutées pour solidifier l'ensemble et rendre le tout plus sécuritaire. Ici, encore, les autorités ont porté atteinte à l'intégrité de la sculpture en modifiant sa structure matérielle.

L'œuvre *Sans titre*, de Honorata Jarnuszkiewicz, composée de tiges d'acier supportant des figures en forme de voile, était originalement d'une hauteur de plus de dix mètres, mais elle fut tronquée d'environ quatre mètres pour des raisons de sécurité. Cette diminution enleva complètement l'effet de mouvement que l'artiste

¹³ Nous n'avons pas les dates des modifications des œuvres.

incorporait à même le statisme de la forme. En voulant recréer les formes des voiles d'un bateau dans le haut de la sculpture, l'artiste a tenté de rendre la tension qui existe entre le mouvement et l'immobilité, tension qui est à la source même de la sculpture.

Finalement, comme c'est souvent le cas en art public, les œuvres ont subi des actes de vandalisme de la part de la population. Elles sont recouvertes de nombreux graffitis (*tags*). C'est souvent le manque d'information et de référence qui mène à l'acte de vandalisme : « If the public is not informed of what exactly they are looking at, a sense of anger or unease arises and could lead to vandalism.¹⁴ » Guy Tortosa précise que les personnes posant ce geste d'agression s'en prennent rarement à la signification de l'œuvre, mais comme dans ce cas-ci, ils laissent plutôt une marque de leur présence ou un message qui n'a rien à voir avec l'œuvre¹⁵.

L'usure naturelle, les modifications, les restaurations et les actes de vandalisme ont fait en sorte qu'en 2003, il ne restait que sept des dix sculptures dans le parc. Les deux sculptures en bois de Denis Desilets et de Michel Racine ont disparu, sans doute victimes des intempéries, et *Cubes et tubes* de François-Xavier Cloutier, une œuvre d'assemblage de tubes et de cubes multicolores, fut transportée au parc Georges-Dor à Longueuil. Les sept œuvres restantes étaient en très mauvais état et avaient un besoin urgent de travaux de conservation en raison du manque flagrant d'entretien annuel.

¹⁴ Tanina Drvar, «Vandalism and public art in Montreal: A discussion of works by Mark Lewis and Robert Prenovault », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2005, p. 42.

¹⁵ Guy Tortosa, « Sans Titre », In *Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, op. cit., p. 202.

2.3. Le réaménagement du parc Fernand-Bouffard

En 2003, le parc Duvernay, rebaptisé le parc Fernand-Bouffard en 1986, souffrait de nombreux problèmes. Au fil des ans, la programmation culturelle fut abandonnée, laissant le parc aux mains de groupes délinquants provenant de divers secteurs et dont les actes de vandalisme et les activités illicites faisant fuir la population du quartier. L'aménagement même du parc favorisait cette dynamique : les surfaces propices aux graffitis étaient nombreuses, il était facile de s'y cacher, les œuvres étaient souillées, négligées par la Ville et en venaient à constituer un irritant pour les citoyens en contribuant à l'image de dégradation du parc. Les citoyens demandèrent que des solutions durables soient apportées à cette problématique¹⁶.

C'est dans cet ordre d'idée que la Ville décida d'entreprendre des travaux de réaménagement du parc. Ce projet fut réalisé grâce au programme *Renouveau urbain* du gouvernement du Québec et de la Ville de Longueuil. Les deux concepteurs étaient Marie-France Delage, Régisseuse du Service du loisir, de la culture et de la vie communautaire et Jacques Savard, Chargé du secteur du Service des parcs et espaces verts, Direction des infrastructures.

Les responsables expliquèrent que les objectifs du projet étaient tout d'abord de contrer les mauvais usagers afin de redonner le parc aux citoyens, puis, de ramener et de développer la vocation culturelle du parc. Pour atteindre ces objectifs, ils projetèrent de modifier l'aménagement du parc afin de le rendre plus sécuritaire et moins propice au vandalisme, et ce, tout en intégrant des activités multi générationnelles et le développement d'un programme culturel.

¹⁶ Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil, « Résumé de la consultation publique sur le Réaménagement du Parc Fernand-Bouffard », 19 juin 2003.

Afin de familiariser la population au projet visant à actualiser la vocation de cet espace récréatif et de verdure, les concepteurs invitèrent les citoyens à une consultation publique¹⁷. Lors de cette rencontre, il était possible de consulter sur place le plan projeté des nouvelles installations et de transmettre son avis et ses commentaires à ce sujet. Il est à noter que dans les documents présentés aux citoyens, la mention des œuvres est très peu présente. Toutefois, pendant cette consultation publique, les gens exprimèrent leur mécontentement quant à la propreté des lieux et surtout sur le fait que les œuvres n'étaient d'aucune utilité, qu'elles favorisaient les actes de vandalisme, bloquaient le paysage et qu'elles étaient dangereuses. Selon eux, les œuvres d'art pouvaient être enlevées, car elles n'attiraient l'attention de personne et prenaient de la place¹⁸.

Cette réaction des gens envers les œuvres est compréhensible. L'administration publique, sans politique en art public, avait laissé les œuvres à l'abandon. Malgré quelques efforts pour freiner leur détérioration, elles étaient devenues en 2003 aux yeux de la population un problème dans le paysage. Au fil des ans, les gens avaient perdu leur attachement envers celles-ci et, sans plaque signalétique, il n'y avait aucun référent pour expliquer cette forme d'art. Les gens ont dû forger leur propre opinion sur les œuvres et les ont rejetées. Nathalie Heinich, dans son ouvrage, *L'art contemporain exposé aux rejets*¹⁹, analyse le phénomène de rejet des œuvres d'art contemporaines. Elle fait une typologie des différents registres de valeurs convoquées dans l'évaluation de l'art contemporain par le public afin de mieux dégager les causes de rejet de l'œuvre par une partie du public. Elle explique que lorsque la démarche artistique de l'artiste n'est pas critiquée, l'œuvre n'est pas pour autant comprise par le public. Celui-ci se rabat alors sur son registre de valeurs. Dans le cas des œuvres du

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, J. Chambon, 1998.

parc longueuillois, nous croyons que c'est la valeur fonctionnelle qui est entrée en jeu. Selon le public, les sculptures sont mal adaptées au site. Elles viendraient même dénaturer l'endroit : « Selon la population, les œuvres bloquent les paysages, sont rendues dangereuses et n'ont aucune utilité.²⁰ » Quand des arguments de ce genre sont utilisés, c'est, selon l'auteure, l'usage de la fonction des œuvres qui est visé et non l'esthétique des sculptures. C'est donc l'inconfort des œuvres ressentie par la population qui pose problème : « Par exemple, lorsqu'elles entravent la circulation, présentent un risque de danger pour la sécurité, ou sont perçues comme inutiles, superflues.²¹ »

2.4. La sauvegarde des œuvres

En réponse à la consultation publique concernant les travaux de réaménagement du parc, les citoyens du quartier ont signifié à l'administration de la Ville de Longueuil qu'ils ne sentaient aucune forme d'attachement envers les œuvres se trouvant dans leur parc. Les propos de la population furent probablement assez éloquentes pour que l'administration municipale décide de faire disparaître la majorité de ces œuvres. En effet, il fut question de les détruire²². La Ville, sans politique clairement établie sur sa collection d'art public, proposa de faire disparaître complètement les œuvres, car selon plusieurs, elles étaient en trop mauvais état pour qu'on se donne la peine de les

²⁰ Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil, « Consultation publique de Longueuil 19 juin 2003 », 19 juin 2003, p. 3.

²¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 211.

²² Laurent Vernet, « Art public et conservation. Notes sur des cas Longueuillois », Conseil Montérégien de la culture et des communications, site Internet consulté le 25 septembre 2005. [En ligne] <http://www.culturemonteregis.qc.ca>.

restaurer²³. Néanmoins, les concepteurs du projet et les responsables de la culture de la Ville démontrèrent un intérêt pour ces œuvres, car selon eux, elles faisaient partie du patrimoine de la collection d'art public de la Ville de Longueuil. Ils décidèrent donc que celles-ci, à l'exception d'une seule, celle en béton de Jacques Viens, seraient relocalisées vers de nouveaux emplacements à travers la ville.

2.4.1. Les rencontres et les discussions

Les concepteurs du projet, Marie-France Delage (travaillant pour le Service du loisir, de la culture et de la vie communautaire) et Jacques Savard (du Services des parcs et espaces verts, Direction des infrastructures) ont rencontré les responsables de la culture de Longueuil, Nicole Rémillard (chef de division arts et culture), Josianne Beauvilliers (régisseuse arts et culture), Sylvie Labelle (régisseuse arts et culture) et Stéphanie Laquerre (agente culturelle) pour discuter du déplacement, de la mise en valeur et de la restauration des sculptures. Lors de ces rencontres, ils discutèrent de nouveaux sites d'accueil des œuvres, de la façon de les disposer dans ces lieux et du lien qu'elles auraient avec les sites d'adoption. Comme les sculptures furent rejetées par le public, ils portèrent attention à la façon de les remettre en vue et surtout, les faire accepter par les citoyens, par les nouveaux usagers du parc²⁴.

Toutes ces réflexions avaient comme but d'améliorer le sort des œuvres, mais aussi de les faire ou de les refaire découvrir à la population. Aucune consultation sur la nouvelle orientation des œuvres et de leurs mises en valeur ne fut réalisée auprès des

²³ Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil, « Procès-verbal de la séance ordinaire du Conseil d'arrondissement du Vieux-Longueuil », 6 septembre 2003.

²⁴ Conversation téléphonique, le 14 septembre 2006 avec Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard.

artistes. Si la Ville avait suivi les modèles de contrats-types proposés aux propriétaires par le *Service de l'intégration des arts du ministère de la Culture et des Communications*, elle aurait dû, s'il advient que l'œuvre d'art public soit endommagée, détériorée ou détruite, aviser l'artiste ou l'ayant droit, et le consulter sur les gestes à poser avant de procéder à quelques réparations que ce soit²⁵. Selon le contrat, si l'artiste ne donne pas de nouvelle, le propriétaire peut procéder aux travaux, mais après la consultation d'un expert en la matière, tout en respectant la vision de l'artiste.

Les recherches en archives ne nous ont pas permis de trouver les contrats entre les artistes et la Ville. Nous ne savons pas si le droit de propriété des œuvres appartient réellement à la Ville. Serge Fisette relève que l'une des lacunes souvent décelées dans les symposiums est que le contrat entre l'artiste et le promoteur est en général incomplet et n'assure pas de garanties suffisantes quant à l'emplacement éventuel des œuvres et à leur préservation²⁶. Ainsi, ce flou peut occasionner différents problèmes aux œuvres. Trop nombreux sont les cas où, par le passé, des œuvres furent démolies parce que l'administration voulait s'en débarrasser²⁷.

Lors de ces rencontres, les responsables du projet discutèrent de nouveaux sites qui pourraient accueillir les œuvres. Ils prirent la décision de ne pas laisser les œuvres à l'endroit où elles étaient ou toutes ensemble, car le premier objectif du réaménagement du parc était que la population puisse se réapproprier le lieu, comme elle en avait exprimé le souhait. De plus, ils craignaient que les œuvres soient encore

²⁵ Erick Fortin, « Retrait de l'œuvre d'art public : pistes et réflexions », *Espace*, no. 73, automne 2005, p. 16.

²⁶ Serge Fisette, *op. cit.*, p.10.

²⁷ Par exemple, en 1965, la démolition des œuvres du Symposium d'Alma. Voir Guy Sioui Durand, « Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1961-1991 », *Recherches sociographiques*, vol. 33, no. 2, mai-août 1992, p. 215.

sujettes au vandalisme après les travaux de mise en valeur de celles-ci et du parc. Malgré les nombreux espaces verts de la Ville, il était difficile de trouver un lieu ayant une superficie capable d'accueillir toutes les œuvres. Tous ces arguments furent pris en considération et les responsables du projet décidèrent qu'il serait mieux de déplacer les œuvres à divers endroits dans la ville.

Pour faciliter la nouvelle implantation des œuvres vis-à-vis du public, les autorités optèrent pour des emplacements déjà occupés par d'autres sculptures d'art public sur leur terrain, mais cela ne fut pas appliqué pour l'ensemble des six œuvres déplacées. L'œuvre de Daniel Gagné, *Aimant de nuit*, côtoie trois autres œuvres, celles de Jiro Sugawara et de Jean-Louis Chelminsky déjà implantées depuis longtemps sur le terrain du Centre Culturel Jacques-Ferron. Les œuvres déplacées dans le parc Marie-Victorin, *Absolis* de Claude-Paul Gauthier, *Concertos pour poutres et chaînes* de Régis Pelletier et Titre inconnu d'Alain Pitre sont voisines avec six autres sculptures créées lors du symposium, *Terre gravide...émergence*, de 1995. Les autres sculptures, celles de Jarnuszkiewicz et de Michel Pedneault furent implantées à proximité d'établissements publics, soit une bibliothèque et un centre communautaire²⁸. Seule l'œuvre en béton de Jacques Viens resta sur son lieu d'origine. Nous ignorons pourquoi ce fut celle-ci qui resta en place dans le parc plutôt qu'une autre²⁹.

2.4.2. Les responsables des travaux

Ne possédant aucune équipe responsable uniquement de l'entretien des œuvres d'art public, la Ville de Longueuil ne confia pas, comme il est souvent le cas dans d'autres

²⁸ Bibliothèque Georges-Dor et Centre communautaire *Le Trait d'union*.

²⁹ Laurent Vernet. [En ligne] <http://www.culturemonteregis.qc.ca>, *loc. cit.*

villes, par exemple Montréal, le contrat de restauration et de mise en valeur à des spécialistes de ce domaine. Ce fut à des employés de la construction, généralement chargés des travaux publics en aménagement des parcs et des espaces verts, qu'elle donna le mandat des travaux.

Il peut y avoir des conséquences dans le choix de confier les travaux de conservation à une équipe non-spécialisée en art public. Mal supervisés, les travaux de restauration peuvent causer plus de tort que de bénéfices aux œuvres. Leur expertise sur le travail nécessaire peut s'appuyer sur une différente approche que celle habituellement utilisée dans le domaine. Par le passé, certains auteurs ont noté que :

The use of sandblasting, welding, chemical patinating, and repainting by craftspeople who were not informed about conservation ethics has been a source of damage. Maintenance personnel with no training in modern conservation have also damaged fragile surfaces with inappropriate materials such as commercial cleaners, stripping agents and wire brushes³⁰.

Dans le cas de Longueuil, les employés municipaux ont fait office de restaurateurs, leurs activités étant supervisées par les responsables du projet, qui eux, tenaient le rôle de conservateur.

2.5. La restauration

Les employés de la construction furent chargés d'enlever les œuvres de leurs anciens lieux. Elles furent entreposées afin que les travaux de restauration puissent être exécutés de manière adéquate. Dans ce lieu temporaire, les sculptures furent

³⁰ Virginia N. Naudé, Glenn Wharton, *Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture*, op. cit., p. 4-5.

décapées, polies et repeintes en suivant le plus fidèlement possible les couleurs d'origine. Ils privilégièrent une peinture résistante aux graffitis, afin de contrer les actes de vandalisme. Certaines pièces manquantes ou trop abîmées durent être reproduites en se fiant aux photographies d'origine des œuvres pour ne pas dénaturer les sculptures, les plans étant introuvables. Les structures des sculptures furent solidifiées à l'aide de soudure et par de nouveaux ancrages³¹. Ces procédures servirent essentiellement à remettre en valeur l'œuvre, tout en respectant la démarche esthétique des artistes.

Par exemple, l'œuvre d'Alain Pitre était à l'origine, une sculpture mobile car les plaques métalliques constituant l'œuvre étaient pivotantes et devaient se mouvoir selon le vent. Étant devenues avec le temps trop usées et trop bruyantes, les autorités municipales les rendirent fixes (date inconnue)³². Lors de la restauration de 2003, les responsables du projet ont voulu, tout d'abord, leur rendre leur mouvement d'origine. Craignant le vol des panneaux et pour des questions de sécurité, ils décidèrent finalement de les laisser immobiles. Cependant, la Ville voulant recréer virtuellement le mouvement qu'elles auraient eu si elles bougeaient encore, les employés de la construction soudèrent les plaques dans différentes orientations, ce qui donne l'illusion que le vent les a déplacées dans diverses directions. En gardant les plaques immobiles, les responsables ont trouvé un compromis entre le respect de la démarche de l'artiste et les normes de sécurité³³. Il faut noter qu'il fut impossible pour la Ville de consulter l'artiste pour cette restauration puisque qu'Alain Pitre n'a pas eu une

³¹ Conversation téléphonique, le 14 septembre 2006 avec Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard.

³² Mona Godbout, *op. cit.*, p. 124-125.

³³ Aucun document trouvé dans les archives de la Ville de Longueuil. Information provenant d'un courriel de la part Jacques Savard, le 15 septembre 2006.

longue carrière, car quelques années après le symposium, il se suicida. L'œuvre de Longueuil est sa seule œuvre d'art public.

Pendant que les œuvres subissaient des procédures de mise en valeur, une autre équipe s'affairait à construire de nouveaux points d'ancrage dans les divers emplacements qui accueilleraient désormais les œuvres. À certains endroits, ils aménagèrent spécifiquement le lieu dans son ensemble pour l'accueil de l'œuvre. Ainsi, l'œuvre d'Alain Pitre fut implantée au bord du fleuve, le long d'une piste cyclable. Pour que les usagers puissent en profiter convenablement, ils placèrent des bancs autour du futur emplacement de la sculpture, afin que le public puisse s'arrêter et contempler la vue du paysage et de l'œuvre. Une fois les travaux de mise en valeur complétés, les employés réinstallèrent les sculptures dans leurs nouveaux lieux d'accueils. Les responsables s'assurèrent que chaque œuvre était bien positionnée selon les plans des urbanistes³⁴.

Lors de ces travaux, les responsables ne procédèrent à aucun test ou aucune étude sur les pigments ou les matériaux employés. Quand les restaurations sont effectuées par des équipes spécialisées, comme ce fut le cas à la Ville de Montréal, les experts effectuent des tests afin de déterminer si leur décision convient parfaitement à l'ensemble de la sculpture. Un choix sans test préalable pourra, à court ou long terme, causer du tort à la sculpture. Évidemment, certains problèmes peuvent survenir sans que personne ne puisse les prévoir, mais un choix éclairé reste toujours la meilleure façon de procéder en restauration préventive.

Pour ce projet de restauration et de mise en valeur, l'équipe n'a pas eu besoin de faire une recherche documentaire. Comme il a été spécifié dans le chapitre précédent, les

³⁴ Courriel de Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard, le 15 septembre 2006.

responsables de l'intervention de conservation doivent, avant de réfléchir à un scénario possible sur la restauration de l'œuvre faire une étude complète sur l'œuvre en rassemblant toutes les données de base historique, ce qui leurs permet d'ébaucher un concept de mise en valeur tout en respectant le caractère des œuvres et les intentions des artistes. Dans le cas des œuvres de Longueuil, l'équipe s'est servie du livre de Mona Godbout, *Monuments et sculptures de l'arrondissement Vieux-Longueuil*³⁵, pour trouver les informations dont ils avaient besoin. Dans cet ouvrage, elle a noté toutes les informations concernant les couleurs, l'orientation, la signification et les matériaux d'origine des sculptures. Il est la référence de base sur la collection d'art public du Vieux-Longueuil. L'équipe de restauration des œuvres de Longueuil s'en servit comme source première pour l'orientation et la mise en valeur des œuvres.

L'un des responsables du projet, Jacques Savard, souligne toutefois que certaines informations se trouvant dans le livre de Mona Godbout n'étaient pas tout à fait exactes³⁶. Lors des travaux de restauration de 2003, l'œuvre de Daniel Gagné, *Aimant de nuit*, fut repeinte en blanc et rouge, comme indiqué dans le livre de Godbout. La sculpture ayant l'air d'un aimant, ils appliquèrent la peinture rouge aux extrémités de la structure et le reste était recouvert de blanc. Cette œuvre, se trouvant désormais devant le Centre Culturel Jacques-Ferron, fut remarquée par l'artiste par hasard. Daniel Gagné avisa les responsables de la Ville que son œuvre n'était pas peinte de cette façon lors de sa création. En 2005, l'œuvre retourna à sa couleur originelle telle que décrite par l'artiste : noir-gris métallique. La peinture employée fut, comme ce fut le cas pour les autres projets, un fini antitags (c'est-à-dire qui empêche la peinture des

³⁵ Mona Godbout, *op. cit.*

³⁶ Conversation téléphonique le 14 septembre 2006 avec Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard.

graffitis de sécher correctement et facilite ainsi les opérations de nettoyage)³⁷. Dans ce cas, l'artiste signifia qu'il était très heureux du nouvel emplacement choisi pour son œuvre, car cela la rendait plus visible et plus accessible.

2.6. Le nouveau lieu

Parce qu'elle n'a pas de politique clairement établie en art public, la Ville de Longueuil entreprend très rarement des travaux de restauration sur ses œuvres. Puisque les œuvres se trouvent en majorité dans des parcs, c'est lors des manœuvres d'entretien du lieu qu'elles subissent le plus souvent des réparations. La sculpture aurait donc pour la Ville de Longueuil autant d'importance qu'un banc de parc ou un jeu d'enfant. Nous n'avons répertorié aucun autre cas de déplacement d'œuvres pour des raisons de conservation dans l'arrondissement du Vieux-Longueuil. Cette façon de procéder fut un cas unique³⁸. C'était pour la survie des sculptures que les responsables du projet avaient choisi de délocaliser les œuvres de leur emplacement. À la suite de ce déplacement, il est légitime de se demander : comment la relocalisation de certaines sculptures influence-t-elle la signification et la perception de l'ensemble des œuvres d'art public?

³⁷ Lors d'une visite pour observer l'œuvre, en mai 2007, nous avons constaté que la peinture noire commence à s'écailler de la sculpture.

³⁸ Lors des travaux de la station de métro Longueuil (2006), le *Monument Dieppe* (1962) de Wilfrid Galarneau, fut déplacé pour des raisons de réaménagement. Ce déplacement est temporaire et la sculpture devrait retrouver sa place à la fin des travaux.

2.6.1. L'espace public

L'expression « espace public » porte parfois à confusion, parce qu'elle sert à décrire tous les lieux qui ne font pas partie de l'espace privé. Cependant, nous constatons que le rapport entre l'œuvre et le lieu où elle se situe est continuellement en transformation. L'art placé dans l'espace public ne témoigne plus uniquement de l'histoire du lieu, mais utilise plutôt l'espace physique, l'architecture du lieu, comme élément constructif. Autrement dit, l'œuvre qui se veut *in situ* met en jeu des traits du lieu où elle s'insère. Ici, le lieu serait entendu comme la référence dont l'œuvre parle et pas seulement comme espace physique³⁹.

L'insertion des œuvres d'art dans ces nouveaux paysages fait en sorte qu'elles sont devenues plus accessibles à la population. Ces œuvres publiques suggéraient désormais plus clairement au spectateur que l'œuvre n'est pas seulement un objet proposé à sa vue, mais plutôt un ensemble s'inscrivant dans un lieu, une mise en scène proposée par l'artiste. Dans le cas de Longueuil, ce ne sont pas les artistes qui ont créé les mises en scène dans les nouveaux lieux, mais plutôt les responsables du projet qui se sont assuré que les œuvres soient incluses le plus adéquatement possible. L'appréciation des œuvres dépend souvent de la qualité de leur insertion dans un milieu. Ce n'est souvent qu'après que le projet soit terminé, qu'il est possible de mesurer la perception que le public a des œuvres. L'œuvre publique faisant partie d'un lieu résidentiel, la population n'aime habituellement pas qu'on place des éléments incongrus dans son quotidien. Si l'art public sert à aménager un endroit pour mettre en valeur ses attributs, il ne doit pas déplaire aux gens du quartier. La relation entre l'œuvre et l'espace public sera tributaire de son acceptation par le public. De fait, nous remarquons que l'accueil que réserve la communauté aux œuvres est souvent révélateur de la réussite de son intégration dans l'environnement. Dans le

³⁹ André Ducret, *L'art dans un espace public : Une analyse sociologique*, Zürich, Éditions Seismo, 1994, p. 166-167.

déplacement des œuvres de Longueuil, la population des divers quartiers ne semble pas avoir été heurtée par la venue des sculptures dans leur quotidien. Aucune lettre dans les journaux, aucune attitude de récrimination ne fut soulevée. Cela pourrait s'expliquer par le fait que les œuvres ont été placées dans des lieux où il y avait déjà de l'art public et que la population était déjà habituée à cette forme d'art.

2.6.2. Le démantèlement d'un groupe de sculptures

La question du lieu, de l'*in situ*, a été déterminante pour la production sculpturale depuis les années 1960 et, par ce fait, le démantèlement de ce groupe d'œuvres est discutable. En effet, les sept sculptures avaient été élaborées et conçues selon une approche phénoménologique de ce lieu précis. L'espace du parc, sa superficie, ses obstacles physiques, ses dénivellations avaient influencé l'échelle, l'orientation et la structure des œuvres. Ces œuvres ont été conçues dès le départ comme des sculptures spécifiques au site. Comme le précise Richard Serra, l'œuvre peut être liée avec le lieu :

Les œuvres spécifiques à un site sont en rapport avec les composantes environnementales du lieu. L'échelle, les dimensions et l'emplacement des œuvres de site spécifique sont déterminés par la topographie du site, que ce soit une ville, un paysage ou une enceinte architecturale. Les œuvres s'intègrent au site et restructurent son organisation conceptuelle et structurelle. La spécificité des œuvres conçues pour un site signifie qu'elles sont conçues pour un emplacement, dépendantes et inséparables de lui⁴⁰.

Relocalisées dans un autre lieu, elles perdront ce caractère propre à leur production et à leur réception. Selon Dario Gamboni dans *The Destruction of Art. Iconoclasm and*

⁴⁰ Richard Serra, *Écrits et entretiens*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990, p. 288.

Vandalism since the French Revolution, le déplacement d'une œuvre dans un autre lieu que celui d'origine peut la détruire :

Major theories of Modern art [...] consider that work is only integral in the context for which it was created, so it may be damaged and even destroyed by being displaced or by its context being modified, without having being itself physically transformed. This certainly increases the possibility that a destruction can be effected without any intention to destroy⁴¹.

De plus, il faut tenir compte du fait que le symposium du parc Fernand-Bouffard, qui s'est inscrit dans une jeune tradition de manifestations de ce genre au Québec, n'est qu'un souvenir et que plus rien n'unit physiquement ces œuvres, désormais éparpillées aux quatre coins de la Ville. Les œuvres ont ainsi un décalage temporel et esthétique avec leurs nouveaux environnements. Les œuvres placées dans le parc Marie-Victorin côtoient des œuvres créées en 1995, lors d'un symposium où des artistes femmes ont produit des sculptures en illustrant le thème de l'eau et l'élément féminin. Leur cohabitation avec de sculptures créées pour d'autres lieux que celui où elles sont présentées va à l'encontre de nombreuses théories de restauration, notamment celle de Cesare Brandi, pour qui la localisation originale de l'œuvre et les points de vue qu'on en a doivent être conservés⁴².

Le déplacement a par ailleurs aussi certains avantages pour les sculptures. Sans cadre clairement établi d'entretien des œuvres publiques, les responsables ont opté pour la solution qui leur semblait la plus adéquate pour la sauvegarde des œuvres, mais aussi pour que la population du parc puisse se réapproprier l'endroit selon son désir. La survivance due à la relocalisation profite aux sculptures, car par cette action, elles ont

⁴¹ Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 20.

⁴² Danielle Doucet, « Le déplacement de la sculpture-fontaine *La Joute* de Riopelle, Un débat national en art public », *Espace*, no. 22, été 1992, p. 25.

été restaurées en respectant l'intentionnalité de l'artiste tant esthétique que conceptuelle.

Bien que soucieux que le déplacement ait pu faire perdre aux œuvres le caractère propre de leur production (l'espace du parc avait influencé l'échelle, l'orientation et la structure des sculptures), le responsable du projet, M. Savard, se réjouit du sort réservé aux œuvres, car depuis leurs déplacements et leurs mises en valeur, elles n'ont subi aucune forme de vandalisme⁴³, elles, qui dans le passé, étaient recouvertes de graffitis et furent négligées par la Ville⁴⁴.

Malgré la perte subie dans l'ancien emplacement, le parc Fernand-Bouffard, le déplacement sera bénéfique dans les nouveaux lieux, car les œuvres contribuent à créer des espaces collectifs plus riches sur le plan visuel. L'art public servira à rehausser la qualité esthétique des paysages. Les sculptures, ainsi placées dans l'environnement, embellissent les paysages quotidiens des résidents et contribuent à accroître leur qualité de vie. Au-delà de cette fonction esthétique, les œuvres dans l'espace public ont un rôle social, idéologique et identitaire. Celles-ci permettent de renforcer le sentiment d'appartenance et forgent l'identité collective et l'identité de l'espace public en leur donnant un sens⁴⁵.

⁴³ L'œuvre de Jacques Viens et celle de Claude-Paul Gauthier avaient cependant des graffitis en mai 2007.

⁴⁴ Conversation téléphonique le 14 septembre 2006, avec Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard.

⁴⁵ Nadine Lizotte, *Guide pratique : Art public*, Québec, Les Arts et la Ville, avril 2006, p. 4.

2.7. Les politiques culturelles de la Ville de Longueuil

Au moment du projet de mise en valeur des œuvres grâce au déplacement, la Ville de Longueuil ne possédait aucun plan de maintenance de sa collection d'art public. C'est en proposant des stratégies de restauration, de conservation et de mise en valeur que les responsables du réaménagement et de la culture ont trouvé un arrangement pour les œuvres du parc. La meilleure solution fut leur délocalisation. Cette préoccupation de sauvegarde des sculptures s'amorçait avec la nouvelle volonté de la Ville de préserver et conserver son patrimoine et ses biens culturels. C'est dans la politique culturelle adoptée en 2001 que nous voyions la première fois apparaître l'intention de « conserver, préserver et restaurer selon le cas les sculptures, monuments et œuvres d'art sur le territoire de la Ville.⁴⁶ » Toutefois, il faut attendre la révision de la politique en 2005 pour que la Ville pousse plus avant cette nouvelle orientation. Ainsi, dans son objectif de soutenir la vitalité culturelle et stimuler la diversité des pratiques artistiques, la Ville fait mention de sa volonté d'encadrer l'acquisition, la conservation et la mise en valeur d'œuvres d'art et de préconiser l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Comme actions, elle préconise de produire un inventaire de sa collection et surtout, de mettre en place un programme d'entretien et de restauration d'œuvres dans les espaces publics⁴⁷. Ce dernier point est important, car le déplacement du groupe de sculptures fut, selon les responsables, une réussite au point de vue de mise en valeur et de réinsertion. Maintenant, il faut que la Ville assure leur conservation au fil des ans, en investissant régulièrement dans tous les travaux qui sont nécessaires, sinon elles subiront encore le même sort. Comme le précise Dominique Chalifoux : « si l'on doit reconnaître que l'entretien des œuvres

⁴⁶ Direction des communications de la Ville de Longueuil, *La politique culturelle de la Ville de Longueuil*, Ville de Longueuil, Longueuil, 2001, p. 27.

⁴⁷ Direction des communications de la Ville de Longueuil, *La politique culturelle de la Ville de Longueuil*, Ville de Longueuil, Longueuil, 2005, p. 17.

est une tâche considérable, cela ne saurait suffire. Son intégrité physique garantie, la dimension signifiante de la sculpture doit être dégagée et mise en valeur.⁴⁸ » Sa préservation et sa diffusion demandent des outils spécifiques que la Ville doit développer. La Ville de Longueuil, dans cette nouvelle lancée, devra, à l'avenir, développer, à la manière de la Ville de Montréal, des ressources autour de sa collection d'art public, si elle veut lui donner une visibilité adéquate.

2.8. Conclusion

Le souci de conservation et de déplacement dont ont bénéficié les sept sculptures au cours de l'année 2003 illustre l'intérêt que commence à porter la Ville de Longueuil envers sa collection d'art public. Cette nouvelle attention ne se serait pas manifestée sans l'aide et l'intervention d'un réseau d'acteurs qui ont vu dans ce groupe de sculptures un intérêt méritant l'élaboration d'un plan de conservation et de mise en valeur. Pour les concepteurs du projet de réaménagement du parc et les responsables de la culture, l'art du parc Fernand-Bouffard méritait qu'on le sauve de la destruction, car il était porteur d'un héritage collectif. Ils ont su, avec la collaboration des employés de la construction, respecter l'intégrité et mettre en valeur les œuvres. Les efforts consacrés à la sauvegarde des œuvres de la collection ont permis de développer une réflexion sur les problématiques de conservation et de déplacement des sculptures. Ces œuvres déplacées de leurs lieux d'origine à cause du manque de considération de la population ont pu retrouver la visibilité qu'elles méritaient dans la collection. Cet anonymat occasionné par la Ville aurait pu être évité.

La solution simple pour que l'art public devienne moins vulnérable dans l'espace public serait de sensibiliser la communauté à l'art dans l'espace en l'informant sur

⁴⁸ Dominique Chalifoux, dans Serge Fisette, *op. cit.*, p. 95.

l'artiste et sur l'œuvre. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'un public non spécialisé en matière d'art, l'intégration de ce public au processus d'implantation d'œuvre permettrait de tenir compte de l'opinion de la communauté lors de l'acquisition d'œuvres et surtout permettrait d'informer cette collectivité. Les personnes plus conscientes de cette réalité pourraient même participer à sauvegarder l'œuvre dans les lieux publics. En protégeant le groupe de sculptures, les responsables du projet ont voulu démontrer qu'elles reflétaient une certaine histoire et qu'elles font partie du patrimoine artistique de la Ville.

CHAPITRE III

LA CONSERVATION PARTICIPATIVE : LE DÉPLACEMENT DE *LA JOUTE* DE JEAN-PAUL RIOPELLE

Le déplacement des œuvres d'art public de la Ville de Longueuil a démontré que grâce à la volonté d'un groupe de personnes qui a pris position et montré une attention particulière envers la collection de la Ville, cet ensemble de sculptures a pu être sauvé de la destruction. Pour l'équipe de restauration, ces œuvres représentaient un intérêt patrimonial pour la Ville. Ce groupe, avec son champ particulier de connaissances et de convention, a su redonner une visibilité plus grande aux œuvres pour qu'un nouveau public puisse se les approprier; elles qui avaient été rejetées, car elles étaient devenues un irritant aux yeux de la population.

Comme l'a démontré le colloque *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*¹, il est de plus en plus nécessaire d'analyser les multiples points de vue des acteurs impliqués activement dans les projets de conservation des œuvres d'art public. Dans le cas des œuvres de la Ville de Longueuil, il est intéressant de voir que la population fut consultée à propos du projet de réaménagement et qu'on lui demanda son avis sur la pertinence des œuvres dans le parc. Par contre, la population ne fut incluse que lors de cette étape et jamais on ne fit appel à son avis sur la conservation des sculptures. Comme le fait remarquer l'auteur Glenn Wharton², la

¹ Yngvason, Hafthor (dir. publ.), *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, op. cit.

² Glenn Wharton, « Public Participation in Conservation 2 : The Kamehameha I Monument in Hawai'i », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, op. cit., p. 34-37.

conservation est une discipline qui implique habituellement des experts et des historiens de l'art. Lorsque cela est possible, l'artiste est consulté; et pour sa part, si le public est consulté, sa participation est minime. Lors des travaux de restauration de la sculpture, *Kamehameha I* à Hawaï, l'auteur a démontré, par diverses procédures, le potentiel d'une conservation participative. Selon Wharton, l'inclusion du public dans les démarches de conservation permet de réactualiser la pertinence et la signification de l'art public. Toutefois, ouvrir le processus de conservation à la population n'est pas simple. Le rôle traditionnel du conservateur doit être reconsidéré afin de donner une place au citoyen dans le processus de conservation. En créant des activités autour de la sculpture, cela peut aider à attirer et stimuler le dialogue du public sujet de la conservation du monument. L'auteur constate que l'engagement du public a permis qu'il donne clairement son avis sur l'art public : « For many, I think they took it for granted that the statue was here, and it would always be there but... to ask the question about painting or gilding it, all of a sudden people had an opinion. You get dialogue from them.³ »

Dans ce chapitre, il sera question de la formation d'un groupe social résultant du déplacement d'une œuvre. La délocalisation (qui eut lieu entre 2002-2004) de la sculpture publique *La Joute* de Jean-Paul Riopelle a suscité beaucoup de discussions autour de ce projet et une controverse majeure empreinte de considérations politiques, sociales et artistiques. Lors de décisions concernant la conservation de l'œuvre, mais surtout au sujet de son déplacement, de nombreuses personnes voulant s'impliquer dans le processus décisionnel ont suscité des débats et des manifestations s'opposant au projet de déplacement. En nous référant au cas présenté par Glenn Wharton, nous verrons si dans le cas de *La Joute*, il serait juste de parler d'une conservation participative du public.

³ *Ibid.*, p. 34.

3.1. La description de l'œuvre et l'iconographie

La Joute, œuvre monumentale de Jean-Paul Riopelle, fut conçue en plusieurs étapes entre 1968 et 1974. Les sculptures et reliefs ont d'abord été créés en glaise, puis tirés en plâtre. La plupart des éléments furent alvéolés aux doigts. Par la suite, l'œuvre fut coulée dans le bronze. Les bronzes sont des fontes à la cire perdue, coulées par une fonderie italienne, la *Fonderie Michelucci*, en 1974⁴.

La première présentation de certains plâtres de *La Joute* au grand public eut lieu à la Fondation Maeght, à Saint-Paul de Vence en France, lors d'une exposition intitulée *Sculptures de grands formats de Riopelle* en 1970-1971. Par la suite, en 1972, lors de l'exposition *Les jeux de ficelles* au Musée d'art moderne de Paris, le public a pu voir une version préliminaire en plâtre de la future œuvre.

La sculpture fut acquise pour 325 000 \$ par un groupe de onze mécènes⁵ qui voulut la rapatrier au Québec. Ils en firent don, en premier lieu, à la Ville de Montréal en 1974. Dans une lettre au maire Jean Drapeau, signée par l'un des mécènes, André G. Légaré demanda que *La Joute* soit placée sur le site des Jeux Olympiques : « Cette fontaine est actuellement en voie d'être coulée en bronze en Italie. Espérant que cette œuvre pourrait s'intégrer au complexe architectural de la cité olympique.⁶ » En 1974, une rencontre informelle eut lieu réunissant notamment Riopelle, l'architecte Roger Taillibert responsable du Complexe olympique et le maire Jean Drapeau; les discussions commencèrent alors au sujet de l'intégration de l'œuvre au site du Parc

⁴ Yseult Riopelle, *Jean Paul Riopelle : catalogue raisonnée (1954-1959)*, Saint-Ouen-l'Aumône, Aatos/Hibou Éditions, 2004.

⁵ André G. Légaré, Champlain Charest, A. Halim Meir, Alexis Pagacz, Michel Bovo, Michel Lafortune, Claude Vallé, Pierre C. Milette, Simon Charlebois, Henri Martin et Hubert Grégoire.

⁶ Lettre citée par Jean Brien, « *La Joute*. Autour d'une œuvre de Jean-Paul Riopelle », *Espace*, no. 20, été 1992, p. 18.

Olympique. Selon Jean Brien, l'offre des mécènes est demeurée sans réponse officielle de la part de l'administration de la Ville. Dans une lettre adressée à M. Jean-Paul L'Allier, ministre des Affaires culturelles, signée par les mécènes, nous apprenons qu'ils désiraient, par la suite, en 1976, faire don de l'œuvre au gouvernement québécois.

Nous avons offert l'an dernier à la ville de Montréal une œuvre de bronze de Jean-Paul Riopelle. Celle-ci devrait être intégrée au complexe du stade olympique. Étant donné que le Gouvernement du Québec a pris en charge les installations du complexe olympique l'an dernier, nous sommes restés sans nouvelle de notre offre de don [...]. Nous offrons donc à Monsieur le ministre Jean-Paul l'Allier, en qualité de responsable des musées d'état, cette fontaine en bronze de Jean-Paul Riopelle⁷.

Le 21 avril 1976, les onze collectionneurs firent don au Musée d'art contemporain de la sculpture *La Joute*, après qu'eux-mêmes l'ait acquise officiellement de Riopelle le 10 mars 1975. Ce don comprenait les éléments suivants : la Tour, les huit personnages (un ours, un poteau, un indien, trois hiboux, un poisson et un chien), des bas-reliefs entourant la fontaine, ainsi que quatre bas-reliefs indépendants. L'installation de la fontaine sur le site olympique et son entretien subséquent passèrent à la charge de la Régie des Jeux Olympiques (RIO)⁸. L'œuvre fut inaugurée le 16 juillet 1976. À cette occasion, un discours fut prononcé par le docteur André G. Légaré qui, au nom des donateurs, remit l'œuvre au président de la Régie des installations olympiques de l'époque, M. Claude Rouleau. L'œuvre fut installée dans un jardin privatif de la RIO, derrière la station de métro Pie IX⁹.

La sculpture-fontaine, *La Joute*, initialement baptisée *Jeu du drapeau*, est inspirée du jeu de drapeau des enfants. Le Musée d'art contemporain qualifie l'œuvre de

⁷ Référence de la lettre, citée *ibid.*, p. 18.

⁸ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Procès-verbal du comité d'acquisition, Musée d'art contemporain, 21 avril 1976 », 23 avril 1976.

⁹ Jean Brien, *loc. cit.*, p. 19.

« carrousel ludique¹⁰ ». Il est composé de trente éléments. Dans le jardin de la RIO, ces éléments sont installés dans un bassin d'eau circulaire ceinturé de bas-reliefs et accompagné de huit sculptures indépendantes placées au pourtour de la fontaine elle-même. S'ajoutent à cet ensemble quatre bas-reliefs indépendants sculptés des deux côtés insérés parmi les huit sculptures. Au centre du bassin, un socle de béton blanc cassé et de forme octogonale supporte d'autres éléments, dont la pièce principale, la Tour. Cette sculpture munie d'une porte offre également un clin d'œil à Duchamp et à son porte-bouteille. La Tour est entourée de trois éléments : la Femme, le Hibou A et le Poteau. Le socle de béton central est ceinturé d'une frise composée de seize reliefs de bronze. Ces reliefs, très travaillés, nous permettent de retrouver l'imagerie favorite de Riopelle, soit les hiboux, les oiseaux, etc. Près de l'entrée, nous retrouvons le gardien de la fontaine, le Chien Isabelle ancré sur un muret¹¹.

Quelques années plus tard, vers 1978, une plaque en bronze donnant le titre de l'œuvre et les anneaux olympiques sculptés en forme de ficelles par l'artiste viendront s'ajouter à l'ensemble.

3.2. L'œuvre dans le temps

La Régie des installations olympiques avait comme mandat d'entretenir et de protéger la sculpture ainsi que le stipule une clause du contrat¹². Jean Brien affirmait que cette tâche ne fut pas toujours accomplie par la Régie. Lors de la mise en place de la sculpture dans le Parc olympique, il était possible de voir au fond du bassin et à la

¹⁰ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Procès-verbal du comité d'acquisition, Musée d'art contemporain, 21 avril 1976 », 23 avril 1976.

¹¹ *Ibid.*

¹² Contrat non trouvé, mentionné par Jean Brien, *loc. cit.*, p. 19.

base des différentes pièces, une céramique. Au fil des ans, sûrement par manque d'entretien, cette céramique n'existe plus. Dans une lettre datée du 24 août 1981, le docteur Légaré dénonçait cet état de fait à M. Lucien Saulnier, président de la RIO : « Le sujet de cette lettre est l'état pitoyable et lamentable des 53 éléments en bronze que comporte *La Joute* [...]. Elle comprenait alors des jeux d'eau et un éclairage dans les bassins. Cet éclairage fut lapidé dès le premier hiver et les jeux d'eau sont, depuis cette année, inexistants.¹³ »

En 1983, René Viau, critique d'art à *La Presse*, dénonçait l'initiative de la RIO d'installer un café-terrasse autour de l'œuvre pour que la population puisse admirer la sculpture¹⁴. Plusieurs bas-reliefs furent aussi masqués par une estrade en bois et des composantes constituant l'œuvre furent retirées pour les besoins. Cette initiative de la Régie fut sévèrement critiquée par le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et l'artiste, qui ne furent aucunement consultés pour ce projet.

Cependant, suite à ces reproches, la RIO décida de retirer le café-terrasse qu'elle avait construit au pied de la sculpture : « La sculpture-fontaine a été remise dans son état original et les morceaux disparus ont été remplacés pour redonner à l'œuvre sa beauté et sa valeur exceptionnelles.¹⁵ »

Dans les années 1990, deux rapports d'état de conservation de *La Joute* furent commandés par le Musée d'art contemporain. Dans ces rapports, l'un datant de

¹³ Jean Brien, *ibid.*, p. 19.

¹⁴ René Viau, « L'art de faire d'une fontaine une buvette », *La Presse*, Cahier Plus, vol 1, no. 9, 9 avril 1983, p. 7.

¹⁵ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, RIO, « Communiqué officiel : L'œuvre de Riopelle remise en état », 28 avril 1983.

1990¹⁶ et l'autre de 1998¹⁷, les conservateurs en sont venus à la conclusion que l'état de conservation général de la sculpture était dans une condition moyenne. Ils décelèrent quelques fissures sur le socle du centre supportant la Tour et des craquelures dans le béton. Les bases de béton, peintes de différentes couleurs, avaient besoin d'être rafraîchies, car la peinture se soulevait et s'écaillait sur toutes les bases. Les tiges de soutien des sculptures étaient corrodées par la rouille, ce qui rendait les éléments instables. Nous ne savons pas si des correctifs ont été apportés à l'œuvre suite aux rapports, mais dans un document 2001, il est mentionné que le bassin et les socles semblaient avoir été repeints en 1999¹⁸.

3.3. Le germe de l'idée de déplacement : *La Place Jean-Paul-Riopelle*

Ces deux rapports de conservation du Musée d'art contemporain s'inscrivaient probablement dans une volonté de la part du Musée de mettre *La Joute* en valeur et de la rendre plus accessible. Installée dans un jardin privatif de la RIO, derrière la station de métro Pie IX, l'accès à l'œuvre n'était pas public, mais celle-ci était toutefois visible à distance. Dans un article datant de juin 2000, le journaliste Éric Clément mentionnait que, suite aux demandes des amis de Riopelle qui souhaitaient que l'œuvre soit mise plus en évidence dans un espace public, la Régie des installations olympiques, le Musée d'art contemporain et le Quartier international de Montréal (QIM), étaient en pourparlers pour trouver un nouvel emplacement pour la

¹⁶ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Paulette Gagnon « Rapport de condition de l'œuvre de Jean-Paul Riopelle : *La Joute* », 8 mai 1990.

¹⁷ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, M.N. Challan Belval & S. Collin, « Rapport d'état de conservation », 13 août 1998.

¹⁸ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Rapport de condition », 2001, p. 3.

sculpture¹⁹. Le nouveau lieu choisi se situait dans le Quartier international de Montréal, sur la future Place du Palais²⁰. Ainsi, elle était, selon eux, stratégiquement située face à l'entrée principale du Palais des Congrès agrandi et face au nouveau Bureau d'affaires de la Caisse de dépôt et placement du Québec.

Le site proposé jouit d'une visibilité exceptionnelle. En effet, le Quartier international accueillera des visiteurs du monde entier qui pourront profiter, tout comme les Montréalais, de la présence de cette œuvre unique. Le Palais des Congrès et la Caisse manifestent un grand intérêt pour cette initiative²¹.

Cette idée de déplacer l'œuvre sur un autre site était envisagée depuis déjà quelques années par le Musée d'art contemporain. Dans le procès-verbal de la séance de son Conseil d'administration tenu en 1991, il est indiqué :

Le Conseil demande que la Direction du Musée poursuivre ses démarches auprès de la RIO afin de voir ladite sculpture de Riopelle restaurée adéquatement et conformément à son fonctionnement original et il n'est pas exclu non plus d'envisager peut-être son déplacement sur le site de la Place des arts si c'était possible²².

L'idée de déplacer la sculpture dans un nouveau quartier s'inscrivait dans une volonté de préserver l'œuvre et de respecter la volonté artistique du créateur. Les intentions du Musée d'art contemporain étaient de faire en sorte que la sculpture de Riopelle soit conservée de façon adéquate. Pour Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain à l'époque, la RIO n'avait pas rempli ses obligations envers l'œuvre : « La situation s'est aggravée au moment où on a signalé la disparition d'un élément

¹⁹ Éric Clément, « Une sculpture de Riopelle libérée du béton! », *La Presse*, 15 juin 2000, p. A6.

²⁰ Qui portera plus tard, le nom *Place Jean-Paul Riopelle*.

²¹ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Sculpture de Jean-Paul Riopelle intitulée *La Joute* », 20 juin 2000.

²² Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Procès-verbal de la 74^e séance du Conseil administratif du Musée d'art contemporain de Montréal », 20 février 1991.

retrouvé par la suite par des éboueurs.²³ » On invoquait qu'il était nécessaire de bien faire fonctionner l'œuvre en suivant le projet initial de l'artiste. À l'époque de sa création, Riopelle prévoyait l'utilisation de jets d'eau (qui furent mis en place, mais devinrent vite non fonctionnels) et à faire courir des flammes sur le bassin d'eau. Cette dernière fonction ne fut jamais appliquée, probablement à cause de problème technique, mais surtout parce que l'on jugea plus prudent de ne pas installer une entrée de gaz naturel à la sculpture, car elle se situait juste au-dessus de la station de métro Pie IX²⁴.

De plus, il était nécessaire de mobiliser d'autres acteurs dans le projet de la restauration de l'œuvre, car selon le directeur, Marcel Brisebois, le Musée d'art contemporain n'avait pas les fonds nécessaires pour mettre l'œuvre en valeur : « Or, sont apparues des personnes qui nous ont dit qu'elles avaient les moyens de restaurer l'œuvre et de la compléter.²⁵ »

3.3.1. Le partage des responsabilités

Pendant deux ans, les discussions entre le Musée d'art contemporain et le Quartier international de Montréal se poursuivirent. Les responsables des deux organismes décidèrent d'établir les éléments qui devraient faire l'objet d'un partage de responsabilité entre les deux parties²⁶. Ainsi, il fut décidé que la restauration serait financée par le Quartier international avec le soutien financier de plusieurs partenaires

²³ Bernard Lamarche, « *La Joute* au Stade olympique », *Le Devoir*, 19 avril 2002, p. B7.

²⁴ Dominique Froment, « Riopelle au Palais », *Les Affaires*, 27 juillet 2002, p. 38.

²⁵ Bernard Lamarche, *loc. cit.*, 19 avril 2002, p. B7.

²⁶ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Clément Demers, « Projet d'entente concernant le déménagement de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle », 6 avril 2001.

corporatifs et privés, notamment, la compagnie Gaz métropolitain qui alimenterait la flamme au gaz naturel. Le Quartier international assumerait la restauration afin d'installer *La Joute* sur une nouvelle place créée dans le cadre de la revitalisation dudit quartier²⁷. L'implantation de la sculpture sur la Place était presque naturelle comme le spécifiaient les responsables du projet de relocalisation, le Musée d'art contemporain et le Quartier international :

Sa forme circulaire s'inscrit parfaitement dans le carré de surface minérale projetée au-dessus de l'autoroute. L'aménagement de la Place est constitué en quelque sorte d'un fragment du paysage de la montagne transposé en milieu urbain. *La Joute*, avec son allégorie d'animaux sauvage, se retrouverait donc ainsi à l'orée de cette forêt urbaine, ce qui complète bien la thématique de l'aménagement comme la thématique de l'œuvre²⁸.

3.3.2. La présentation du projet aux représentants de l'artiste

C'est ainsi que le directeur adjoint général du Quartier international, Clément Demers et Réal Lestage, architecte chez Daoust Lestage-Provencher Roy, présentèrent le nouveau lieu aux représentants de Riopelle²⁹. Lors d'une rencontre se déroulant dans l'atelier de l'artiste dans les Laurentides le 17 décembre 2000³⁰, il fut proposé d'implanter les personnages de *La Joute* de la même manière que sur le site de la RIO et de maintenir le Chien gardien, Isabelle, à l'extérieur du bassin. La présence du feu était essentielle au projet, mais pour des raisons de sécurité, de coût et de fiabilité, les

²⁷ *Ibid.*, p. 2.

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ Étaient présents lors de la rencontre : Mme Hugette Vachon (conjointe et représentante de l'artiste), M. Claude Verdier (représentant de l'artiste), M. Champlain Charest, Mme et M. LaHaye.

³⁰ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Compte rendu d'une rencontre portant sur le déménagement de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle dans le Quartier international de Montréal », 17 décembre 2000.

participants à la discussion ont convenu que le feu pourrait faire l'objet d'apparitions sporadiques et non pas d'une présence continue. Les représentants souhaitaient qu'aucun élément étranger ne vienne perturber l'équilibre de l'ensemble, afin de rendre les personnages plus accessibles. Quant au bronze, il y eut une entente sur un fini de patine naturelle qui pourrait être maintenue par une protection annuelle sous forme de cire, afin d'éviter que l'oxydation n'altère à long terme les traces de doigts de l'artiste ou celles de ses outils. Finalement, il était essentiel tant pour les représentants que les responsables du projet, de s'assurer qu'un entretien et une surveillance adéquate garantiraient la protection à long terme de l'œuvre³¹.

3.3.3. La commande d'une autre étude en conservation

Pour s'assurer de l'état de la sculpture, les promoteurs du déplacement, le Musée d'art contemporain et le Quartier international commandèrent une autre étude de conservation en 2001 à des spécialistes en conservation d'art public en métal, *Dolléans inc. Art Conservation*³². Dans ce rapport, les restaurateurs ont dénoté que le problème majeur des pièces de la sculpture concernait le système d'ancrage en acier. La corrosion galvanique était très importante, ce qui rendait le système totalement usé. De plus, il y avait un important défaut de montage des éléments de la frise : ceux-ci ne suivaient pas le périmètre de la plate-forme de béton. Certains reliefs de la frise étaient également plus bas ou plus hauts selon les côtés³³. Cette erreur fut commise lors de l'installation en 1976. Ils constatèrent que les bronzes de *La Joute* avaient l'aspect typique des bronzes fontaines exposés, sans protection, à l'atmosphère urbaine. La surface était d'aspect hétérogène et poreux et pouvait se

³¹ *Ibid.*, p. 3.

³² Dolléans inc. Art Conservation, « Rapport de condition », *op. cit.*, 2001.

³³ *Ibid.*, p. 2.

définir par ses couleurs dominantes : vert, brun et bleu. Les dommages structuraux et les composants de l'alliage étaient aussi une cause importante de la corrosion des bronzes. Toutefois, diverses autres raisons pouvaient expliquer la corrosion du bronze, notamment le vécu de l'œuvre : méthode d'installation, travaux d'entretien, l'exposition et l'eau de la fontaine. Toutes les sculptures portaient énormément de taches et de résidus de peinture provenant de la réfection des socles en béton. Il semble que pendant de nombreuses années, le bassin ait été à sec et que son éclairage ne fonctionnait pas. Les restaurateurs en vinrent à la conclusion que la fontaine était très usée. Elle avait sans doute subi divers travaux de réaménagements et plusieurs nettoyages et elle avait été repeinte de nombreuses fois sans que le bronze n'ait été protégé.

Pour les responsables du projet, ce rapport d'état de conservation appuyait leur démarche de mise en valeur, car il était clair que l'œuvre devait être restaurée. De plus, ils maintenaient que le transfert de la sculpture était absolument nécessaire à sa préservation³⁴.

3.4. La création de groupes en désaccord et en faveur du déplacement

La délocalisation de la sculpture-fontaine *La Joute* a suscité une controverse majeure, au cours de laquelle deux groupes se sont affrontés pour la mise en valeur de l'œuvre : ceux qui s'opposaient au projet de déménagement et ceux qui l'appuyaient. Ce débat public sur le déplacement de la sculpture a été empreint de considérations politiques, sociales et identitaires.

³⁴ *Ibid.*, p. 2.

L'œuvre d'art dans l'espace public propose des objets mis en situation dans la ville afin de créer une identité au lieu. Ainsi, la communauté peut se référer à l'espace et tout ce qu'il englobe comme faisant partie de son quotidien et de sa propre identité sociale. Pour Julie Boivin, les opinions divergentes en regard du déplacement de *La Joute* ont fait en sorte que l'œuvre fut soudainement investie de valeurs identitaires³⁵. À l'approche du déménagement de la sculpture-fontaine, un groupe de citoyens provenant principalement du quartier Hochelaga-Maisonneuve, se sentant dépossédé de l'œuvre s'est opposé à son déménagement au QIM. Connu sous l'appellation *S.O.S La Joute*, ce groupe considérait comme un rapt le déménagement de la sculpture³⁶. Pendant plusieurs mois, ils essayèrent par divers moyens : pétitions, protestations publiques, etc., de stopper son déplacement dans le centre-ville. Cette résistance citoyenne eut pour effet que le projet de restauration (qui devait débiter à l'automne 2001) et les installations (prévues au printemps 2002) débutèrent en définitive à l'automne 2002. Les membres fondateurs du Comité *S.O.S La Joute* étaient Jacques Keable, André Piché, Patricia Clermont et Monique Désy Proulx. Tout au long du combat contre le déplacement de la sculpture vers le centre-ville, de nombreux regroupements et personnalités se sont joints au mouvement de protestation³⁷.

³⁵ Julie Boivin « Art public et espaces identitaires », site Internet consulté le 15 mars 2007. [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/coranto.php?no=7>

³⁶ Stéphane Baillargeon, « La sculpture *La Joute* au Stade olympique », *Le Devoir*, 18 avril 2002, p.B8.

³⁷ Se sont associés au mouvement contre le déplacement : Pro-Est, L'Association Habitat Montréal, L'Atelier d'histoire Hochelaga-Maisonneuve, L'Atelier d'histoire urbain de Montréal, La Centrale des syndicats du Québec (CSQ), Le Centre des arts actuels Skol, Le Centre local de services communautaires Hochelaga-Maisonneuve (CLSC), L'Union des écrivains et écrivaines québécois (UNEQ), Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), La Chambre de commerce et d'industrie de l'Est de Montréal, La Confédération des syndicats nationaux (CSN), Le Comité Bails, La Concertation-Jeunesse, Le Conseil central du Montréal métropolitain (CCMM-CSN), Le Conseil de la Culture de Montréal, Le Conseil des métiers d'art du Québec, Le Conseil pour le développement local et communautaire (CDLC), Les Conseillers municipaux de l'arrondissement Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, La Corporation de développement de l'Est (CDEST), DOCOMOMO section Québec, Le Pavillon d'éducation communautaire (PEC), le Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV), Pierre Gauvreau, Gilles Vigneault, François-Marc Gagnon, Melvin

3.5. Une controverse dans les journaux

La délocalisation de la sculpture publique de Riopelle a suscité une controverse majeure dont le débat s'est surtout déroulé par l'entremise de la presse écrite. Ainsi, chaque parti a pu faire valoir ses opinions à propos de ce déplacement.

Dans l'article « Pourquoi nous tenons tant au Riopelle du Stade³⁸ », les meneurs du groupe *S.O.S. La Joute* ont fait valoir que le déménagement de l'œuvre était une aberration, une atteinte à son intégrité, une perte de sens et une fabuleuse perte d'argent. En la déplaçant dans un nouveau décor, l'œuvre serait complètement isolée, vidée de tout son sens symbolique. Le Parc olympique perdrait sa seule œuvre d'art de très grande importance. Les opposants estimaient que, par ce déplacement, on enlevait aux pauvres pour donner aux riches, et la sculpture deviendrait un objet de luxe, un objet convoité. Ils ont fait valoir que pendant 26 ans, tous les gouvernements qui s'étaient succédés au Québec ne s'étaient guère préoccupés du sort de la sculpture, malgré certains projets de la RIO pour la revamper :

Ils n'ont pas injecté un seul sou dans *La Joute* et son environnement et ont négligé totalement son entretien. [...] ils ont laissé l'œuvre à l'abandon [...] malgré les projets de mise en valeur élaborés par les gestionnaires qui ont la responsabilité de la Régie des Installations Olympiques³⁹.

Pendant plus de dix ans, la RIO avait eu des projets de mettre en valeur l'œuvre. Elle avait projeté d'enlever les couches de béton, d'agrandir les espaces verts et de rendre la fontaine accessible à la population. Selon le regroupement *S.O.S La Joute*, le

Charney, Guido Molinari, François Sullivan, Armand Vaillancourt, Madeleine Arbour, Jean-Claude Germain et Angèle Coutu.

³⁸ Patricia Clermont, Monique Désy Proulx, Jacques Keable et André Piché, « Pourquoi nous tenons tant au Riopelle au Stade », *Le Devoir* 13 mai 2002, p. A7.

³⁹ *Ibid.*, p. A7.

gouvernement n'a jamais voulu consacrer d'argent à ces projets. Dans ce même article, le groupe conclut que si le gouvernement procédait au déménagement de *La Joute* malgré l'opposition des divers acteurs du projet, il faudrait en déduire « qu'aux mains de ce gouvernement et de cette ministre, la culture québécoise [était] en danger.⁴⁰ »

La lutte s'organisa autour de la sculpture de Jean-Paul Riopelle. Les contestataires faisaient aussi face à un groupe qui était en accord avec le déménagement de l'œuvre au centre-ville. « Nous appuyons le projet de mise en valeur de *La Joute* », écrivirent les onze personnalités à la ministre Diane Lemieux, dans une lettre datée du 14 mai 2002⁴¹. Selon eux, l'artiste Riopelle fait partie de notre patrimoine culturel collectif et, par ce fait, il appartient à toute la population québécoise. Ils déclarèrent que le Quartier international de Montréal travaillait sur le projet de déménagement avec rigueur, ce qui s'était manifesté tant dans le souci de rassembler les nombreux intervenants concernés par le projet que dans la volonté de respecter l'intégrité artistique de la sculpture. Le Quartier international proposait d'apporter les correctifs nécessaires pour que l'œuvre puisse refléter la vision et la volonté de l'artiste en incluant le cercle de feu. Les proches et la famille de l'artiste soutenaient que par l'entremise de ses représentants, Riopelle avait signifié son accord au projet de mise en valeur proposé par le Quartier international⁴². L'œuvre n'étant, à cette époque, pas accessible au public, le projet parrainé par le Quartier international avait proposé de déplacer l'œuvre dans un nouvel emplacement situé au cœur du centre-ville. Cet emplacement permettrait, selon les signataires, que la fontaine soit accessible à tous les Montréalais et à tous les visiteurs de la Métropole. De plus, les responsables du

⁴⁰ *Ibid.*, p. A7.

⁴¹ Claude Verdier, Champlain Charest, André Légaré, Hugette Vachon, Yseult Riopelle, Denise Bombardier, René Derouin, Louise Déry, Claude Gosselin, Michel Goulet, Phyllis Lambert et Jean-Claude Marsan, « Pour un véritable hommage à Riopelle », *Le Devoir*, 24 mai 2002, p. A9.

⁴² Nous n'avons trouvé aucun document témoignant de ce fait.

projet projetaient de nommer cette nouvelle place publique, en une sorte d'hommage, *Place Jean-Paul-Riopelle*. Ce nouvel emplacement serait dédié à la mémoire de l'artiste où chacun pourrait y venir pour admirer l'apport exceptionnel de cet artiste au patrimoine culturel national.

Dans cette lettre, ils affirmèrent que *La Joute* n'était pas une œuvre d'art public destinée à un lieu particulier. Lors du don des onze mécènes, l'objectif avait été de s'assurer qu'un site montréalais puisse accueillir cette œuvre. La décision fut prise d'installer l'œuvre au Stade olympique. Tant pour les mécènes que pour l'artiste, *La Joute* devait simplement être installée à Montréal et le Stade olympique n'était qu'un lieu temporaire.

Le déplacement serait un gain pour l'œuvre, car selon eux, cela permettrait de lui redonner une plus grande accessibilité en ne trahissant aucunement le sens de l'œuvre. Ils concluaient leur lettre ainsi :

Pour toutes ces raisons, nous endossons le projet de mise en valeur de *La Joute* élaboré par le Quartier international de Montréal. Riopelle est un géant qui a façonné et avec son génie, notre culture et notre identité collective [...]. Avec le projet de mise en valeur de *La Joute*, nous avons une chance inespérée de lui rendre un véritable hommage. Ne ratons pas cette occasion⁴³.

En réplique à cette lettre favorable au déplacement, les membres de *S.O.S. La Joute* ont fait valoir leur mécontentement relativement à la délocalisation prochaine de la sculpture-fontaine⁴⁴. Selon eux, le déménagement n'avait pas fait l'objet de consultation publique, ni même d'information sur le projet de la part du Quartier international qui travaillait sur le projet à huis clos depuis presque deux ans avec ses collaborateurs. Ils stipulèrent que, contrairement à ce que disaient les gens en faveur

⁴³ *Ibid.*, p. A9.

⁴⁴ Patricia Clermont, Jacques Keable et André Piché, « Non : Cette œuvre existe bel et bien en fonction du Parc olympique », *La Presse*, 29 mai 2002, p. A17.

de la délocalisation, l'œuvre existait bel et bien en fonction du Parc olympique. Dans une lettre envoyée au Comité *S.O.S. La Joute*, la fille de l'artiste, Yseult Riopelle déclarait :

J'ai vu cette œuvre se muter depuis la fin de 1968, car je travaillais dans le même atelier que lui. Je peux vous assurer que Riopelle l'a finalement transformé pour les olympiques [...] (Ainsi, le démontre) le feu qui avait conçu pour jaillir de l'eau en forme d'anneau, symbole des olympiques. Le lieu de l'œuvre a donc sa raison d'être⁴⁵.

Pour eux, Riopelle avait transformé son œuvre pour l'adapter à l'esprit du Parc olympique, et c'est à cet endroit qu'elle prenait tout son sens. En 1978, Riopelle avait sculpté et signé sur une plaque de bronze le nom de l'œuvre avec les anneaux olympiques. De plus, l'emplacement exact de la fontaine avait été déterminé conjointement par Jean-Paul Riopelle et par l'architecte Roger Taillibert qui avait aménagé ses plans en conséquence. Ainsi, le comité réclamait que la sculpture soit complétée, restaurée et mise en valeur là où elle était et que le parc où elle se trouvait devienne plus largement accessible au public.

Le Comité *S.O.S La Joute* sollicita l'intervention du premier ministre Bernard Landry pour bloquer le déménagement⁴⁶. Pour faire suite à leur demande infructueuse auprès de la ministre de la Culture, Diane Lemieux, il demanda que les investissements servent à restaurer la sculpture dans son emplacement actuel et que l'on organise un concours pour créer une nouvelle œuvre faite spécialement pour le Quartier international.

⁴⁵Lettre citée par le Comité *S.O.S La Joute*, *Ibid.*, p. A17. Nous ignorons le reste de la lettre, car nous ne l'avons jamais eu en notre possession. Fait intéressant, Yseult Riopelle a aussi signé un document favorable à la délocalisation de l'œuvre.

⁴⁶Stéphane Baillargeon, « La dispute autour de *La Joute* se poursuit », *Le Devoir*, 22 mai 2002, p. B8.

3.6. La modification d'un règlement et l'étude de conservation

Donnant son appui au Comité *S.O.S La Joute*, le conseil d'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve modifia son règlement régissant la démolition d'immeubles pour protéger de la démolition « les sculptures, constructions, assemblages, éléments décoratifs de valeur historiques ou patrimoniaux.⁴⁷ » Ce règlement rendait à toutes fins utiles impossibles le déménagement de la sculpture. Cette démarche s'ajouta à celles qu'avait entreprises la conseillère du district Louis-Riel, Lyn Faust, pour faire « classer » l'œuvre par le Ministère de la Culture et des Communications⁴⁸.

En réponse à la demande de classement du Conseil, le Ministère de la Culture et des Communications demanda une expertise au Centre de conservation du Québec (CCQ) afin de connaître l'état de l'œuvre, les risques et l'impact d'un déménagement, et afin d'évaluer les perspectives de mise en valeur et la faisabilité globale du projet⁴⁹.

Selon le rapport de la CCQ⁵⁰, les éléments constituant l'œuvre présentaient à divers degrés des marques de corrosion verdâtres caractérisant les bronzes exposés en milieu urbain. Ces formations verdâtres étaient généralement constituées de sulfates basiques relativement stables. Sur les surfaces métalliques, des taches ou tavelures d'un vert plus pâle et à l'aspect poudreux étaient aussi observées. Les ancrages, constitués d'acier, étaient fortement corrodés et représentaient une faiblesse majeure

⁴⁷ Anonyme, « *La Joute* de Riopelle pourrait rester où elle est », *Le Devoir*, 8 août 2002, p. A4.

⁴⁸ *Ibid.*, p. A4.

⁴⁹ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Doris Girard, « Lettre de la sous-ministre Doris Girard à M. Marcel Brisebois, Directeur du MAC », 26 septembre 2002.

⁵⁰ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Jérôme René Morissette, « *La Joute*. Sculpture-fontaine, œuvre de Jean Paul Riopelle. Rapport d'expertise », 9 septembre 2002.

pour cet ensemble. Cette dégradation des ancrages était particulièrement évidente sur certaines plaques fixées sur le pourtour du bassin supérieur.

Pour le restaurateur et auteur du rapport, Jérôme René Morissette, la relocalisation de *La Joute* ne pouvait qu'être bénéfique à la conservation et à la mise en valeur de l'œuvre, et ce, sur plusieurs aspects. D'abord, cela pourrait lui donner une plus grande visibilité. D'un autre côté, la relocalisation de l'œuvre permettrait de la doter de bases adaptées et d'ancrages appropriés et éventuellement de respecter l'intention de l'artiste en faisant courir les flammes sur l'eau du bassin. La relocalisation et la mise en valeur de *La Joute*, associées à une restauration des surfaces métalliques, des socles et des ancrages étaient donc souhaitables. Le manque de visibilité flagrant dont souffrait l'œuvre, en 2002, justifiait à lui seul ce déplacement. Il conclut que les effets viendront assurément du milieu, de la population du quartier, qui perdrait ainsi une œuvre importante d'art public : « Les partisans et les opposants du transfert s'affrontent déjà depuis quelques mois sur le sujet et les arguments évoqués, plutôt émotifs, ne s'attardent guère à la conservation à long terme de l'œuvre.⁵¹ »

3.7. La mise en valeur de l'œuvre

3.7.1. L'entente entre le QIM et l'arrondissement pour la restauration

Le Quartier international de Montréal et les élus de l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve conclurent une entente qui permettait de procéder aux travaux de restauration de l'œuvre. Cette entente confirmait qu'en ce qui a trait à la restauration de la sculpture, l'arrondissement n'entendait pas appliquer son règlement

⁵¹ *Ibid.*

sur la démolition⁵². Les partis avaient convenu de cette entente après avoir constaté qu'il devenait important de procéder à la restauration de l'œuvre afin de la protéger contre la dégradation. Il était convenu dans cet accord que l'œuvre pouvait être transportée dans un atelier spécialisé seulement pour sa restauration et non pour être déplacée définitivement dans le nouveau lieu⁵³.

Par ailleurs, conformément à l'entente survenue entre le Quartier international et les élus de l'arrondissement, le QIM déposa une requête en Cour supérieure afin d'invalider la modification du Règlement de l'arrondissement, qui visait expressément à empêcher le déménagement de la sculpture. Le Quartier international estimait que : « cette modification du règlement est vague, ambiguë et illégalement discrétionnaire et qu'un règlement visant à banaliser la démolition d'immeubles ne s'applique manifestement pas à une œuvre d'art.⁵⁴ »

3.7.2. La dépose et l'examen

La dépose de *La Joute* eut lieu les 22 et 23 novembre 2002⁵⁵. Les éléments tels les reliefs, les reliefs rondes-bosses, les quatre sculptures du bassin, la plaque commémorative et le Chien, Isabelle, furent déposés manuellement. Tous les

⁵² Cela incluait que le fait de défaire, démanteler, démonter une œuvre d'art et d'en déménager ses composantes constituait une démolition au sens de la Loi sur les cités et les villes. Sans le consentement de l'arrondissement, le QIM ne pouvait délocaliser l'œuvre.

⁵³ Sophie Allard, « *La Joute*, de Riopelle, quittera le Parc olympique », *La Presse*, 22 novembre 2002, p. E3.

⁵⁴ CNW, « Mise en valeur de *La Joute* de Riopelle. Entente entre le QIM et l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve pour la restauration de *La Joute* », *Canada News Wire*, 21 novembre 2002.

⁵⁵ C'est-à-dire le retrait de l'œuvre du lieu d'origine et la mise en entrepôt dans un atelier.

éléments de bronze étaient fixés par le système d'ancrage d'origine, fabriqué en acier, excepté deux des figures soit l'Indien et l'Ours. Ce type d'ancrage en acier engendrait un problème majeur pour cette œuvre. En effet, les restaurateurs responsables du projet remarquèrent que les pattes d'ancrages et les boulons en acier étaient totalement laminés. La dépose avait permis de confirmer que l'œuvre avait subi une corrosion galvanique importante. D'autre part, la plupart des éléments étaient devenus vulnérables au vol ou au vandalisme en raison de la faiblesse de l'acier gravement endommagé⁵⁶.

Ce système en acier, d'origine, fut, selon les experts, une mauvaise solution, en raison du choix du matériau, mais aussi par la conception même du système. En effet, souder les plats des supports d'ancrage en acier aux sculptures et souder des boulons en acier aux reliefs de bronze n'avait pas été la meilleure chose à faire pour la pérennité des œuvres⁵⁷.

Toutefois, il faut se rappeler que l'œuvre date de 1974 et fut installée en 1976. Lorsque les restaurateurs évaluent la conservation des œuvres d'art en extérieur datant de cette époque, les résultats sont souvent désastreux. En effet, il semble que dans les années 1970, les artistes aient privilégié la disponibilité rapide et le moindre coût de l'acier, sans penser aux différents effets galvaniques que celui-ci produit avec le temps.

Sur toutes les sculptures de *La Joute*, il y avait beaucoup de calcaire en surface et la corrosion y était plus ou moins hétérogène. L'épaisseur des bronzes avait été affinée avec le temps, mais de manière irrégulière. L'alliage était poreux. Plusieurs fissures étaient apparentes, ce qui, selon les experts, signifiait que certaines difficultés avaient

⁵⁶ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Dépose des bronzes », 2002, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

dû survenir au cours de la coulée. Le décochage, fait en fonderie, n'aurait pas été réalisé à la perfection. En effet, tous les bronzes contenaient encore énormément de plâtre réfractaire et beaucoup de sable.

Les restaurateurs conclurent que de choisir l'acier pour le système d'ancrage et certaines parties soudées sur les bronzes avait été une grossière erreur. D'autant plus, qu'une œuvre fontaine est soumise à des conditions particulièrement difficiles. La dépose de l'œuvre à l'automne 2002 fut donc, selon eux, un premier geste bénéfique, compte tenu de l'état général du système d'ancrage en acier. Ces déficiences aggravaient la mauvaise conservation des bronzes et les rendaient fort vulnérables⁵⁸.

3.7.3. La restauration

Pour la firme responsable la restauration de l'œuvre *La Joute*, Dolléans inc. Art conservation, le traitement de restauration devrait répondre à plusieurs exigences. Il est important que l'aspect conservation, le choix et la mise en œuvre de techniques qui permettent de sauvegarder efficacement les œuvres soient faits de façon réversible. La prise en compte de l'aspect esthétique, historique et originel des œuvres serait la meilleure façon de les préserver, car cela permet de leur redonner une lisibilité tout en respectant leurs vécus⁵⁹.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁹ Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Rapport de restauration 2002/2003 », 2004, p. 11.

Dans le rapport des restaurateurs⁶⁰, il est inscrit que le principe de base qui gérait le traitement structurel de la restauration de *La Joute* était de respecter la logique de fabrication originelle de la fonderie. L'objectif était de redonner une relative étanchéité à l'œuvre et de concevoir de nouveaux ancrages solides, mais qui respectaient le principe de réversibilité. Tous les nouveaux systèmes d'ancrages ont été conçus en fonction des ancrages d'origine. Sur certains éléments de la sculpture, les experts ont percé les pattes afin de favoriser l'écoulement des eaux, mais aussi pour le passage de fils d'alarme⁶¹.

Étant donné que le nouveau concept de la mise en eau était prévu seulement pour la Tour, les restaurateurs ont retiré tous les tuyaux d'arrivée d'eau, il s'agissait des originaux en cuivre, à l'intérieur des bronzes. Les nombreux trous qui servaient à faire passer ces tuyaux ou qui étaient dus aux problèmes survenus lors de la fonte ont été bouchés à la résine d'époxy, ce qui redonnait une certaine étanchéité aux œuvres.

De plus, un nettoyage a été effectué à l'intérieur des éléments afin de les débarrasser des saletés, poussières, résidus de moulage et résidus de fonderie. Cette étape de nettoyage dévoila, dans le bronze, des perçages, défauts dus à la fonte. Ainsi, les experts en sont venus à la conclusion que la fonderie n'avait pas effectué un travail de très grande qualité lorsqu'elle avait effectué la coulée des bronzes⁶².

En restauration, le respect de l'intégrité des œuvres exclut depuis longtemps tous les traitements agressifs tels que le sablage, le grenailage ou le repatinage total. De plus, il est communément reconnu que la patine actuelle, c'est-à-dire la couche minéralisée, s'établit avec son contexte. Il est donc préférable, dans la mesure du

⁶⁰ « Rapport de restauration 2002/2003 », *ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶² *Ibid.*, p. 13-14.

possible, de conserver cette relation. Il faut donc améliorer les caractéristiques naturelles de la couche externe en tentant d'arrêter le cycle de corrosion par une stabilisation et une protection qui rendent à l'œuvre sa lisibilité⁶³.

Dans le cas de *La Joute*, le rapport notait que les nombreuses zones de corrosion active, liées à la dissolution des produits de corrosion de cuivre en surface sous l'action de la pollution et du rinçage, démontraient la nécessité d'effectuer un traitement de restauration sur ces éléments⁶⁴. Les restaurateurs effectuèrent un nettoyage des bronzes par aspirations pour les dégager des poussières et salissures. Par la suite, un nettoyage mécanique fut réalisé. Il permit d'éliminer les produits d'altérations superficielles et pulvérulentes de corrosion tout en respectant la couche minéralisée et les zones stables. Malheureusement, ce microsablage n'a pas permis de retirer toutes les couches de calcaire. Bien que sur certaines pièces les dépôts de calcaire s'ôtaient facilement, et ce, sans endommager la couche de corrosion, il restait énormément de dépôts après le microsablage. Le dégagement du calcaire a été poursuivi, sur certains éléments, en chauffant les bronzes. Il est important de mentionner que le calcaire n'a pas été entièrement éliminé soit parce qu'il était difficile de l'atteindre, soit parce que le dégagement aurait trop endommagé la couche de corrosion stable, soit parce que le bronze en était quasi entièrement recouvert. Les seules solutions pour retirer entièrement ce calcaire auraient été un sablage de l'œuvre dans son ensemble ou un nettoyage à base d'acide. Ces solutions n'étaient pas souhaitables pour l'œuvre, car elles auraient totalement détruit la patine et il aurait fallu la repatiner. Peu de restaurateurs acceptent d'effectuer ce type de restauration, qui est considéré comme étant trop interventionniste⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

Toutes les surfaces extérieures des bronzes ont été protégées par l'ajout de deux couches de cire de type *microcristalline*, faite spécifiquement pour la protection des bronzes extérieurs. Cette cire a plusieurs qualités : elle permet une hydrophobie du film, une résistance aux micro-organismes et elle possède une stabilité et une homogénéité physio-chimique, ainsi qu'un point de fusion élevé qui empêche un effet poisseux. L'eau, l'humidité et la pollution étant les principaux facteurs de corrosion, il était nécessaire d'appliquer une épaisseur importante de produit protecteur sur l'œuvre. Cette cire forme une barrière entre le métal et son environnement corrosif. Elle assure aussi une protection contre les fientes d'oiseaux, les divers dépôts, les graffitis, etc., en évitant leur imprégnation dans le bronze, ce qui facilite leurs éliminations. La cire fut appliquée sur un bronze chaud. Il est nécessaire de chauffer le bronze afin que la cire pénètre le mieux possible pour une meilleure conservation. En utilisant cette technique, la couleur minéralisée du bronze devient plus foncée. Ce traitement est réversible⁶⁶.

Tout au long de la restauration, chaque étape fut ponctuée de visites des représentants du Musée d'art contemporain et du Quartier international de Montréal⁶⁷. Des rencontres techniques à l'atelier pour la situation des ancrages, du système d'eau, etc., eurent lieu régulièrement pendant le projet.

Pour s'assurer de la pérennité de l'œuvre, il fut décidé que les bas-reliefs composant la frise, les quatre reliefs en rondes-bosses et la plaque seraient moulés et qu'un tirage d'épreuve en plâtre serait réalisé pour chacun des éléments. Il faut spécifier que lors de la création de la sculpture en bronze, les autres éléments structuraux avaient été coulés en bronze en cinq exemplaires (numérotés de 0\4 à 4\4). Tous les éléments de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ MAC : la restauratrice Mme Challan Belval et le conservateur M. Lussier. QIM : M. Demers, Monet Maillet et M. Lestage, *ibid.*, p. 21.

La Joute du Musée d'art contemporain de Montréal portent un numéro de tirage de 0\4. Il semblerait que chaque donateur ait reçu un tirage de bronze de l'un des éléments de la fontaine. La fondation Maeght possède et expose en extérieur un tirage de la Tour. Le Musée National de Québec a un tirage du Chien et de l'Ours et la Galerie Simon Blais à Montréal possède actuellement plusieurs bronze : le Hibou la Femme, la Tour et le Hibou-Pelle⁶⁸.

3.7.4. La bataille continue

La Joute avait beau avoir quitté son lieu d'origine pour être examinée et ensuite restaurée, les défenseurs pour le maintien à son emplacement d'origine cherchèrent encore des moyens pour la ramener au Stade olympique. Ils demandèrent au maire de Montréal, à la ministre de la Culture, au Premier ministre du Québec et à toutes les instances publiques impliquées la tenue d'audiences publiques sur le déménagement, l'importance de cette œuvre et les termes de sa mise en valeur.

Cette audience n'a jamais eu lieu. La ministre de la Culture, Diane Lemieux rejeta la demande commune faite par le Comité *S.O.S La Joute*. Pour cette coalition contre la délocalisation, cette décision reflétait bien la vision qu'avaient ceux qui étaient favorables au déplacement :

Dans cette affaire de déménagement, les raisons qui guident la ministre et son petit groupe de déménageurs [...] n'ont absolument rien à voir ni avec le sens qu'a *La Joute*, ni avec la protection du patrimoine, ni avec le respect de l'histoire, ni avec les conditions du nécessaire développement de l'Est de Montréal⁶⁹.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁹ André Piché, « Non au marché de dupes proposé par Québec », *CNW*, 31 janvier 2003.

Comme mince consolation pour les citoyens du quartier le système d'alimentation d'eau et le bassin où se situait la sculpture seraient restaurés aux frais du QIM, afin d'en faire une simple fontaine. Également, à huis clos, la Ville de Montréal promettait de débloquent un projet qui traînait depuis des années : la construction d'une Maison de la Culture dans le quartier. Pour le Comité *S.O.S La Joute*, cette proposition était un « trompe-l'œil⁷⁰ », car que la sculpture soit ou non démenagée, la Maison de la Culture aurait de toute façon été construite : « Le quartier Hochelaga-Maisonneuve doit pouvoir bénéficier et sans qu'il ait à la payer de sa plus spectaculaire œuvre d'art, de la Maison de la Culture à laquelle, il a pleinement droit et dont la construction est de toute manière prévue.⁷¹ »

3.7.5. L'installation

L'installation de la sculpture débuta le 21 octobre 2003 pour se terminer le 5 novembre 2003. Elle devait être installée temporairement afin de réaliser les tests de feux et de jeux d'eau et elle n'a donc pas été installée au complet. Le Chien ne fut pas fixé sur son socle et la plaque d'identification « *La Joute* » non plus. En effet, n'ayant toujours pas conclu d'entente sur l'emplacement final de la sculpture avec l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, le Quartier international, fut, le 16 octobre 2003, autorisée par la Cour Supérieure à installer *La Joute*, mais seulement pendant trente jours⁷². Cela permettait au Quartier international d'exécuter des tests sur la circulation de l'eau et du gaz avant les rigueurs de l'hiver. Mais le juge Jean-Pierre Sénécal avait ordonné que, si les parties n'arrivaient pas    s'entendre

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Le Quartier international conteste la légalité d'un règlement du Conseil d'arrondissement Mercier-Hochelaga.

avant le 29 novembre 2003, « les huit sculptures entourant le cercle de feu » seraient « enlevées pour être entreposées à l'intérieur. » Quant à la partie centrale de la fontaine, appelée la Tour, elle demeurerait sur place, mais devrait être placée « sous une toile ou une structure de bois de sorte qu'aucune partie de ces éléments ne soit visible par le public.⁷³ »

Cette ordonnance de la Cour sera suivie d'un sursis de trente jours. Une entente de dernière minute entre l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve et le Quartier international a fait en sorte que les préparatifs de démantèlement de la sculpture furent suspendus pendant trente autres jours, soit jusqu'à la fin décembre 2003. La responsable chargée des communications pour l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve disait, en novembre 2003 : « L'arrondissement espère une entente globale prochainement qui pourrait rendre acceptable le déménagement de *La Joute* dans le Quartier international.⁷⁴ »

Ce nouveau rebondissement dans la saga du déplacement de l'œuvre ne réjouit aucunement les membres du Comité *S.O.S La Joute*. Pour eux, cette histoire représentait un affront au patrimoine, une incompréhension absolue du sens de l'art public et ils qualifiaient le déplacement de l'œuvre de « décision de promoteur immobilier.⁷⁵ » Ils répliquèrent que les huit millions investis dans l'aménagement de la place Riopelle auraient pu servir à restaurer *La Joute* sur son site d'origine et auraient suffi à rendre l'œuvre accessible sur ce site⁷⁶.

⁷³ Anonyme, « *La Joute* de Riopelle devra être démantelée », *Le Soleil*, 27 novembre 2003, p. B.3.

⁷⁴ Bernard Lamarche, « Sursis de trente jours pour *La Joute* », *Le Devoir*, 28 novembre 2003, p. B2.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

Finalement, le 11 février 2004, grâce à une entente à l'amiable entre le Quartier international et les élus de l'arrondissement, les membres du comité exécutif de la Ville de Montréal autorisèrent la directrice des *Affaires juridiques* à signer l'entente proposée par le Quartier international de Montréal pour mettre fin au litige concernant la sculpture-fontaine de Jean-Paul Riopelle. Cette entente prévoyait essentiellement que *La Joute* serait installée de façon permanente à la place Jean-Paul-Riopelle et que le Quartier international de Montréal retirait la requête en jugement déclaratoire qu'il avait déposée en novembre 2003 devant la Cour supérieure pour invalider certaines dispositions du Règlement sur la démolition d'immeubles de l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve. De plus, chacun des partis impliqués dans la saga renonçait à tout recours⁷⁷.

L'installation de *La Joute* fut complétée le 27 avril 2004 avec la pose du Chien Isabelle et de la plaque *La Joute*. La nouvelle place Jean-Paul-Riopelle, avec sa fontaine *La Joute* restaurée fut inaugurée le 7 juin 2004 en présence de nombreux personnages politiques.

Aujourd'hui, nous pouvons voir l'œuvre dotée d'un mécanisme répétant un spectacle d'eau et de feu toutes les heures, à raison de 130 jours par année, un processus qui se déploie sur près d'une demi-heure : « Tout commence par une petite brume qui émerge à l'autre bout de la place, brume qui progresse lentement jusqu'à la fontaine. Puis un cercle de feu apparaît. Les trois éléments se côtoient alors, s'estompent et meurent. Le cycle est prêt à recommencer.⁷⁸ »

⁷⁷ Anonyme, « le QIM obtient gain de cause », *Nouvelles de l'Est*, 25 février 2004.

⁷⁸ Louise-Maude Rioux Soucy, « *La Joute* s'illumine pour l'inauguration du Quartier international », *Le Devoir*, 8 juin 2004, p. B7.

3.8. Le déplacement de *La Joute*, un exemple de conservation participative

Après avoir fait la description des actions et des points de vue de divers acteurs impliqués dans le cas de *La Joute*, notamment le Comité *S.O.S La Joute*, le Musée d'art contemporain et Quartier international, il est légitime de se demander si cette œuvre, quant à sa restauration et sa mise en valeur par le déplacement, constitue un exemple de conservation participative. Si nous comparons notre cas d'étude avec celui de Glenn Wharton, nous remarquons certaines différences.

Le projet de mise en valeur de la sculpture ne fut jamais conçu avec l'intention d'inclure la population du quartier ou d'autres instances dans le processus décisionnel pour rendre *La Joute* plus accessible et visible. Malgré les protestations, toutes les décisions furent prises entre le Musée d'art contemporain et le Quartier international, le tout avec l'accord des représentants de l'artiste. Jamais ils ne modifièrent une entente ou se rétractèrent sur une étape du projet suite aux reproches des opposants. Il faut dire que les pourparlers par le Quartier international et le Musée eurent lieu à partir de l'an 2000 et c'est seulement en 2002 que les oppositions au projet de déplacement apparurent. L'échéancier fut quand même perturbé suite à la modification du règlement sur la démolition par l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve. Le projet de restauration qui devait débiter à l'automne 2001 et les installations dans le nouveau lieu prévues au printemps 2002 débutèrent en définitive à l'automne 2002 pour finir en 2004. Ce retard était dû au litige qui opposa le Quartier international des affaires à l'arrondissement Mercier-Hochelaga-Maisonneuve et qui traîna plus d'un an devant les tribunaux. Pour le Quartier international, les options étaient simples : « le projet de mise en valeur se concrétisera [dans le Quartier des affaires], sinon, ce sera le statu quo.⁷⁹ » Pour le directeur associé

⁷⁹ Clément Demers, « Oui : il faut un véritable hommage à Jean-Paul Riopelle », *La Presse*, 29 mai 2002, p. A17.

du Quartier international, Clément Demers, le projet d'aménagement de *La Joute* était un exercice complexe dont le succès reposait sur la capacité des intervenants à réunir les conditions financières et à mettre en place les aménagements favorisant la mise en valeur et l'accessibilité de l'œuvre. Selon lui et le propriétaire de l'œuvre, le Musée d'art contemporain, ces conditions ne pouvaient être réunies sur le site du Parc olympique. Ce n'est qu'en déplaçant l'œuvre que le succès pouvait être garanti.

Le Comité *S.O.S La Joute*, qui voulait connaître le dossier à fond, fit valoir que le Quartier international avait écarté toutes ses demandes d'information sur le projet, et il déplora que toutes les prises de décisions se fassent à huis clos. Ainsi, il demanda, en invoquant la Loi d'accès à l'information, à avoir accès au dossier. Par l'entremise des journaux, mais aussi de la télévision, l'organisation *S.O.S La Joute* parvient à susciter un débat citoyen sur l'art public. Chacun des partis a fait valoir son opinion sur le projet, dénonçant les arguments de l'autre et prétendant faire ce qui était le mieux pour l'œuvre. Comme le fait remarquer Glenn Wharton, la conservation participative stimule une discussion au sein du public sur la conservation du monument tout en redéfinissant le statut de l'œuvre et de son lieu. « Public works of art have the power to shape local identity and to guide local perceptions of place and of history⁸⁰ », il ajoute : « Models of participatory public art shift the focus from the product of art to the process itself, emphasizing the value of hands-on experience in strengthening bonds between people and place.⁸¹ »

Toutes les démarches effectuées auprès des autorités du Québec s'avérèrent des échecs pour les opposants à la délocalisation de l'œuvre : pétitions, rencontres avec le ministre de la Culture, demandes de classement et demandes d'ordonner la tenue d'audiences publiques sur le sort de *La Joute*, rien n'arrêta le projet de délocalisation.

⁸⁰ Glenn Wharton, *op. cit.*, p. 30.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

Le projet de conservation de *La Joute* ne devait pas, au départ, inclure l'opinion de la population dans le processus décisionnel, comme ce fut le cas à Hawaïi. Toutefois, l'effort et la détermination que consacra le Comité *S.O.S. La Joute* au projet, nous permet, dans leur cas, de parler d'une conservation participative. Le projet de *S.O.S. La Joute* a su rassembler une communauté autour d'un processus et a su faire connaître l'œuvre à la population. Le Comité a su faire sortir l'œuvre de son statut artistique et historique, en lui attribuant un nouveau statut d'objet de patrimoine, ainsi que l'expliquent divers auteurs, dont Raymond Montpetit :

Ces [objets] se voient conférer le statut de patrimoine, quand une collectivité entreprend explicitement de les conserver et de les transmettre, quand elle s'en réclame et s'y réfère parce qu'elle y trouve du sens et du plaisir, quand elle les inscrit dans sa mémoire vivante, reconnaissant en elle un héritage qui, pour utiliser une métaphore de nature économique, compte encore dans son actif et informe toujours les perceptions et les enjeux du présent⁸².

Pour que l'objet soit considéré comme faisant partie du patrimoine, la communauté doit revendiquer son appartenance, mais aussi entreprendre des interventions volontaires afin d'en assurer sa prévention et son accessibilité. Malheureusement, il a fallu, dans le cas de la mise en valeur de la sculpture-fontaine *La Joute*, qu'une controverse se produise pour que s'organise une forme de communauté autour d'elle.

⁸² Raymond, Montpetit, « Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », In *Patrimoines et identités*, sous la dir. de Bernard Schiele, Édition Multimondes, Musée de la Civilisation du Québec, Québec, 2002, p. 81.

3.9. Conclusion : la valeur identitaire

La médiatisation des opinions divergentes au sujet du déplacement de l'œuvre a fait en sorte qu'elle fut soudainement redécouverte et qu'on lui attribua, suite au débat, une valeur identitaire. Selon Julie Boivin, pour ceux qui s'opposaient à sa délocalisation, la restauration de l'œuvre dans le quartier :

Aurait permis d'initier un projet de « développement durable » local : une restauration in situ impliquant le réaménagement des abords de la station de métro pour mettre en valeur une œuvre signifiante dans son contexte architectural et dans un quartier historiquement handicapé par des interventions urbaines au profit du développement économique de la Métropole⁸³.

Et pour ceux qui étaient favorables à son déménagement dans le Quartier des affaires de Montréal, « elle viendrait couronner un projet urbain structurant d'intérêt métropolitain et même national : sa “réédition” sur un site de prestige servirait ses intérêts supérieurs en termes d'esthétique et de visibilité.⁸⁴ »

Tout ce débat entourant l'œuvre a fait en sorte qu'on a questionné la place qu'occupe la culture, la création des œuvres d'art publiques dans la ville et les citoyens qui habitent un quartier. Il nous a fait voir comment ceux-ci percevaient l'œuvre et quelles valeurs (identitaire, culturelle ou autre) servaient de leitmotiv dans leur cause. Pour le Comité *S.O.S. La Joute* et pour tous les acteurs supportant leur cause dans cette conservation participative, la sculpture-fontaine était une œuvre d'art majeure ayant une valeur patrimoniale, historique et commémorative irremplaçable. Installée au Parc olympique pendant vingt-six ans, conformément à une idée avancée par Riopelle et concrétisée avec Roger Taillibert, *La Joute* y commémorait les Jeux

⁸³ Julie Boivin. [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/coranto.php?no=7>, *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

Olympiques de 1976. Son déménagement l'aura vidé du poids historique, patrimonial et symbolique dont elle était porteuse et l'aura réduit au statut d'objet décoratif :

Dans cette affaire de déménagement, les raisons qui guident le groupe pour la délocalisation, n'ont absolument rien à voir ni avec le sens qu'a *La Joute*, ni avec la protection du patrimoine, ni avec le respect de l'histoire, ni avec les conditions du nécessaire développement de l'Est de Montréal. Les décisions prises portent gravement et durablement atteinte à toutes ces valeurs fondamentales dans une société⁸⁵.

Pour l'historienne d'art Danielle Doucet, la controverse entourant l'œuvre fut l'occasion idéale de réfléchir collectivement du sort réservé à l'art contemporain, qui n'a pas encore le statut d'objet patrimonial, ainsi qu'à la place faite à l'art public actuellement au Québec⁸⁶. En voulant démocratiser l'art et en inscrivant l'activité artistique dans la ville et dans la vie des citoyens, la délocalisation de l'œuvre a remis en cause la réussite de ce modèle d'action culturelle. Rappelons que les objectifs visés par la Politique d'intégration des arts à l'architecture, par l'inscription d'œuvres d'art dans la communauté impliquent l'affirmation de l'identité culturelle, le soutien aux créateurs et aux arts, ainsi que l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle⁸⁷.

Malgré la controverse opposant deux clans ayant des opinions divergentes sur le déplacement, tous s'accordaient sur la nécessité de remettre en valeur la sculpture de Riopelle. Leurs avis étaient toutefois différents en ce qui concernait l'endroit où cela devait se faire, mais aussi, le caractère identitaire du projet présenté.

⁸⁵ Comité S.O.S. *La joute*, « *La Joute* : pas d'audiences publiques, a décidé la ministre Lemieux », Communiqué du Comité S.O.S *La Joute* diffusé par le forum de Culture Montréal, 6 février 2003.

⁸⁶ Danielle Doucet, « Le déplacement de la sculpture-fontaine *La Joute* de Riopelle, Un débat national en art public », *Espace*, no. 64, été 2003, p. 24.

⁸⁷ Érick Fortin, « Retrait de l'œuvre d'art public : pistes de réflexions », *Espace*, no. 73, automne-hiver 2005, p. 17.

Le projet identitaire articulé autour de l'œuvre par le Quartier international et le Musée d'art contemporain s'opposait à la vision qu'avait le *Comité S.O.S La Joute* de la sculpture. En déplaçant l'œuvre pour la remettre en valeur, *La Joute* serait vue comme une icône à caractère international pour Montréal. L'urbanisation complète du Quartier international avait comme objectif de doter Montréal d'un lieu prestigieux de classe mondiale. Par le projet de l'aménagement de la *Place Jean-Paul-Riopelle* dans le centre-ville, les organisateurs visaient à mettre en valeur une œuvre majeure de Riopelle et à la rendre accessible à tous les Montréalais et à tous les visiteurs de la métropole.

Cet emplacement était un endroit privilégié pour célébrer l'apport exceptionnel de cet artiste à notre patrimoine culturel et pour eux, le nom de l'artiste servait surtout de marque de prestige pour le Quartier international. Il est en effet plus attrayant d'aller voir l'œuvre d'un artiste de renommée internationale pour un visiteur. La présence de l'œuvre d'art public de Jean-Paul Riopelle dans la planification urbaine sert à projeter une image de vitalité culturelle de la part de la Ville Montréal et du même coup, du Quartier international.

Pour les gens s'opposant au déménagement de *La Joute* dans le Quartier international, cette œuvre était ancrée dans une communauté, celle d'Hochelaga-Maisonneuve, et au territoire de la Ville. Selon eux, l'œuvre faisait partie de la vie quotidienne des gens du quartier, ils considéraient même qu'elle faisait partie de leur patrimoine public. La sculpture de Riopelle était bien plus qu'une simple sculpture, elle était un symbole pour le quartier, un symbole pour Montréal. Si l'œuvre avait été restaurée dans le Parc olympique, elle aurait pu mettre en valeur le reste du quartier. Elle aurait servi de levier économique en valorisant l'endroit.

Pour le Comité, elle devait demeurer là où elle avait tout son sens, au Stade olympique. En la déplaçant dans le centre-ville, elle n'avait plus de lien avec le lieu

où elle se situait. On la vidait de son sens. La délocalisation de *La Joute*, qui, selon le Comité *S.O.S. La Joute*, est une œuvre intégrée et conçue pour un site particulier, mène à un appauvrissement du potentiel culturel de l'espace public. L'ensemble des installations olympiques s'est vu amputé d'un élément artistique majeur.

Ainsi, cette conservation participative a su démontrer l'importance que peut avoir l'art public dans la constitution de l'identité culturelle d'un quartier et dans le sentiment d'appartenance que peut ressentir la population envers celui-ci.

CONCLUSION

L'objectif premier de ce mémoire était de poser un regard sociologique sur la mise en valeur de l'art public contemporain au Québec. Plus particulièrement, nous voulions faire l'analyse d'une stratégie de mise en valeur des sculptures publiques : leurs déplacements du premier lieu d'installation vers un autre lieu jugé plus favorable à leur mise en valeur. Dans cette recherche, il était difficile de parler de délocalisation, de conservation, de restauration, de mise en valeur et d'entretien des œuvres sans que cela engendre un questionnement sur la conservation et la maintenance de leur lieu. Nous avons réfléchi sur la participation de l'art public à la définition du lieu ainsi que sur la manière par laquelle l'espace public intervient sur l'œuvre. Par ailleurs, nous avons observé que la conservation de plusieurs œuvres publiques contemporaines mène les conservateurs et les restaurateurs à de nouveaux questionnements concernant le maintien de l'intégrité et de la pérennité des œuvres. Nous voulions constater quels étaient les efforts et les stratégies de conservation particulières à cette forme d'art exposée à divers agents extérieurs, mais surtout, nous voulions déterminer qui étaient les acteurs responsables de ces procédures de délocalisation.

Pour ce faire, nous avons employé la théorie que développe le sociologue Howard Becker dans son ouvrage *Les mondes de l'art*¹. L'auteur établit que la production artistique, dans notre cas la conservation et la mise en valeur par le déplacement, se présente comme le résultat d'une interaction constante entre l'artiste, ses pairs, son public, ses collaborateurs techniques, ses commanditaires, le propriétaire, etc. Becker insiste sur la façon dont ces interactions se perpétuent dans les réseaux, se

¹ Howard Becker, *op. cit.*

construisent autour de conventions et de valeurs et font progressivement effet de système dans le monde de l'art. Becker explique :

Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là définit comme de l'art. [...] Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants².

Nous avons divisé chacun des chapitres par des cas d'études distincts pour approfondir la problématique du déplacement. Dans le premier chapitre, en étudiant deux œuvres de la collection de la Ville de Montréal, nous avons constaté comment les acteurs impliqués dans la mise en valeur s'inscrivent dans un processus décisionnel de patrimonialisation. Dans le second chapitre, nous avons essayé de déterminer qui étaient les acteurs responsables lors d'un déplacement d'un groupe de sculptures quand un propriétaire, dans ce cas-ci la Ville de Longueuil, ne possède aucun plan de maintenance. Finalement, le troisième chapitre porte sur la formation d'un groupe social résultant de la délocalisation de la sculpture *La Joute* de Riopelle. Nous avons analysé l'impact de l'insertion de ce groupe dans le processus décisionnel de la conservation et de la délocalisation. Bien que certains concepts soient similaires, chaque chapitre apporte une variante dans les réseaux d'acteurs responsables de la mise en valeur par le déplacement.

La restauration et la mise en valeur par le déplacement de *L'Homme* d'Alexander Calder et du *Phare du Cosmos* d'Yves Trudeau ont démontré la nécessité pour l'administration montréalaise de se doter d'un programme municipal d'intervention en art public, le *Plan d'action*, qui fut l'occasion de soumettre la Ville de Montréal à de nouvelles règles et à de nouvelles considérations quant aux façons d'investir l'espace public. Ces deux projets de conservation, caractérisés par leurs

² Howard Becker, *op. cit.*, p. 58-59.

délocalisations, furent élaborés en fonction d'une même préoccupation : tester les nouveaux paramètres du plan, du point de vue de la restauration et de la promotion, et redonner ou maintenir l'intégrité des œuvres à traiter tout en respectant l'intention de leurs concepteurs.

Pour ce faire, des experts en divers domaines ont été utilisés pour mener les interventions : conservateur, restaurateur, historien d'art, architecte, architecte du paysage, fabricant industriel, artiste, etc. Lors de la conservation et de la mise en valeur par le déplacement des sculptures de Calder et de Trudeau, ainsi de nos autres cas d'études, nous avons vu la formation d'un réseau de coopération de plusieurs acteurs provenant de différents secteurs connexes ou non avec le monde de l'art. Ces personnes coopèrent entre elles grâce à des conventions facilitant l'activité collective. Cette approche favorise le transfert d'expertise dans les champs disciplinaires concernés et une circulation plus large des connaissances. Le cas d'étude de la sculpture d'Yves Trudeau fut développé dans l'objectif d'analyser l'impact de l'apparition d'un nouvel acteur, l'artiste, en tant que collaborateur actif dans les processus décisionnels. Dans plusieurs colloques en art public, les discussions portent sur la nécessité d'inclure l'artiste dans le processus de conservation, car il est primordial de bien saisir sa démarche artistique, sa façon de concevoir et de percevoir l'objet. L'artiste ayant souvent une participation minime et passive dans le processus, nous avons démontré qu'au contraire, il était important d'intégrer cet acteur dans la chaîne. Par exemple, lors des travaux de restauration du *Phare du Cosmos*, l'œuvre a subi une variation dans la perte de son identité fonctionnelle. Avec l'accord de l'artiste, la Ville décida de ne pas remettre en fonction sa sculpture, pour des raisons de coût, mais aussi pour respecter l'intention artistique. Ainsi, le déplacement du *Phare du Cosmos* a permis de le mettre en valeur dans un lieu approprié sans lui redonner ses fonctions mécaniques d'origine. Toutefois, cette transformation ne changeait en rien au caractère identitaire de l'œuvre.

Le déplacement sur l'Île-Sainte-Hélène de *Phare du Cosmos* et de *L'Homme* relie toujours les œuvres à l'évènement de l'Exposition Universelle de 1967, mais dans un lieu complètement différent. Ces œuvres sont indissociables de cet évènement; ce qui leur confère un caractère commémoratif. En remettant les sculptures en évidence pour que le public puisse se les réapproprier plus facilement, celui-ci est plus apte à découvrir ou à redécouvrir et à expérimenter les œuvres artistiques.

Nous avons démontré que cette réflexion sur les problèmes de conservation de l'art public a permis à la Ville de Montréal de se doter d'outils pour gérer sa collection. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes questionnée sur la situation des œuvres dont le propriétaire ne possède pas de politique d'art public. La Ville de Longueuil en était un bon exemple, car elle a une importante collection de sculptures et, malgré l'adoption de sa politique culturelle en 2005, elle n'a aucune politique clairement définie sur la gestion de sa collection et aucun département spécialisé s'occupant de cette forme d'art. Ainsi, pour le projet de délocalisation des sept sculptures du parc Fernand-Bouffard, complètement transformé par les travaux de réaménagement en 2003, des acteurs non-spécialisés en art public ont su organiser efficacement la conservation des œuvres publiques malgré le manque de structure de la Ville à ce sujet. De plus, ces œuvres n'avaient plus d'intérêt et d'utilité pour la population du quartier. Pour expliquer cette forme de rejet de la part du public, nous nous sommes référée à la théorie de Nathalie Heinich³ qui précise que la population a dû se rabattre sur son propre registre de valeurs pour évaluer les sculptures et, de ce fait, elle n'a trouvé aucune fonction aux sculptures. Par l'intérêt qu'ils ont témoigné aux œuvres, les acteurs ont su démontrer au public que l'art public faisait bel et bien partie du patrimoine de Longueuil.

³ Nathalie Heinich, *op. cit.*

Comme il s'agit du démantèlement d'un groupe de sculptures conçu pour une topographie et un événement précis, nous avons démontré que la délocalisation de ces sculptures a causé des pertes et des gains. Plusieurs théories en conservation affirment que le déplacement d'œuvres vers des sites accueillant déjà d'autres formes d'art crée un décalage temporel entre les œuvres et peut même les détruire, car elles perdent leur caractère propre résultant de leur production. Toutefois, cette perte dans l'ancien contribue à créer des espaces collectifs plus riches sur le plan visuel par l'ajout de sculptures dans les nouveaux lieux. De plus, il ne faut pas oublier que cette délocalisation a permis de restaurer adéquatement les œuvres et de les remettre en valeur.

Pour faire suite à la controverse majeure à caractère politique, social et surtout identitaire du déplacement de *La Joute* de Riopelle, notre dernière analyse de cas démontre l'importance que peut avoir l'arrivée d'un nouvel acteur dans la chaîne de coopération : le public. Son inclusion est de plus en plus envisagée favorablement, car elle aide l'art public à moins faire l'objet de rejet dans l'espace public. Lors de la délocalisation de la sculpture, un groupe social s'opposant à ce projet a revendiqué un rôle dans le processus décisionnel; nous nous sommes donc demandé si dans le cadre de la restauration et de la mise en valeur de *La Joute*, nous avons assisté à une conservation participative.

Dans le cas présent, le projet de conservation de l'œuvre ne prévoyait pas inclure l'opinion de la population dans les procédures décisionnelles, mais l'effort et la détermination consacrés au projet par le Comité *S.O.S La Joute* ont permis de démontrer l'attachement qu'il peut y avoir entre l'œuvre et les habitants d'un quartier. Le projet présenté par les opposants à la délocalisation a su rassembler une communauté autour du processus et a su faire connaître l'œuvre. Le Comité *S.O.S La Joute* a permis de changer le statut de l'œuvre, passant de statut artistique et historique à statut d'objet patrimoine.

Les deux clans aux opinions divergentes sur le déplacement de l'œuvre ont fait en sorte que la sculpture fut soudainement redécouverte et qu'ils lui attribuèrent une valeur à caractère identitaire. L'étude de ce cas de délocalisation médiatisé par les journaux nous a permis de réaliser que chacun des partis était en accord sur la nécessité de remettre la sculpture de Riopelle en valeur; ce qui les différençait, c'était le lieu où cela devait se faire, mais aussi le caractère identitaire du projet. Pour le Comité *S.O.S La Joute*, l'œuvre était ancrée dans une communauté du quartier et représentait celui-ci. Pour eux, elle représentait un symbole du lieu, contrairement au Quartier international et au Musée d'art contemporain, pour qui elle était un symbole à caractère international. L'apport de l'œuvre publique de Jean-Paul Riopelle sert maintenant pour le Quartier international à projeter l'image de vitalité culturelle de Ville de Montréal sur la scène mondiale.

En finissant la rédaction de notre mémoire, nous constatons certaines limites de notre recherche. Il nous fut difficile, pour certains cas d'études, de varier nos sources documentaires. Dans le premier chapitre, nous avons privilégié les documents d'archives provenant du Bureau d'art public de Montréal. Nous avons axé nos recherches sur cette source, car nous voulions savoir comment la Ville construisait sa documentation à propos de sa collection. Il est important que la Ville se munisse d'une banque de données adéquate sur ses œuvres, car dans l'éventualité d'autres projets de conservation, nous devons être capables de repérer facilement les traitements qu'ont subi les œuvres d'art public, afin de respecter leur intégrité et qu'aucune erreur ne soit commise. Dans le cas des sculptures de la Ville de Longueuil, les documents d'archives étant inexistant, la source première de notre recherche fut des rencontres avec l'un des responsables du réaménagement du parc, M. Jacques Savard, qui fut aussi actif sur le projet des déplacements d'œuvres. Ceci nous a permis de constater quelle était sa vision et quel était son sentiment d'appartenance par rapport aux œuvres. Les journaux furent une grande source de référence dans le cas d'étude de *La Joute*. C'est principalement par ce médium que le

débat s'était déroulé, en plus de servir de médiateur pour faire connaître l'œuvre au grand public. Nous avons aussi utilisé les documents d'archives provenant du Musée d'art contemporain. Le musée étant propriétaire de *La Joute*, ces sources nous ont permis de constater les procédures décisionnelles entre le Musée et le Quartier international et de déterminer l'envergure du projet de déplacement. Nous sommes consciente que des sources plus élargies auraient pu faire en sorte que certains éléments peu documentés auraient pu être plus approfondis et auraient pu nous lancer sur d'autres pistes de réflexion.

Par ailleurs, cette recherche a soulevé une foule de questions qui restent en suspens. Nous remarquons que peu de projets de relocalisation furent élaborés en se questionnant sur les impacts réels du déplacement des œuvres. Certains colloques soulignent que l'art public placé dans l'espace public ne témoigne plus uniquement de l'histoire du lieu, mais met aussi en jeu des traits de l'endroit où il s'insère. Peu de recherches sont faites sur le sujet et on étudie rarement les conséquences de ce choix. Si le lieu a une répercussion et définit l'œuvre (et inversement), pourquoi les projets de délocalisations ne se penchent-ils pas sur les pertes et les gains réels que ce choix de conservation occasionne?

Nous avons bien vu, lors de toutes ces lectures, que la nouvelle approche et la façon de concevoir l'objet remettent en cause notre façon de percevoir l'œuvre publique. Il est nécessaire aujourd'hui de former des équipes, de tenir compte des expériences acquises, de constituer de la documentation et d'entreprendre des études de conservation. Le patrimoine artistique public du 20^e et du 21^e siècle étant tenu d'être conservé, il doit, dans ces conditions, pouvoir être entretenu et éventuellement remis en état. La protection de l'art public prouve qu'il reflète une partie de l'histoire et qu'il fait partie de notre patrimoine artistique et culturel. Cette vigilance conditionnée par un souci de conservation démontre que l'intérêt porté à l'art en contexte urbain est tributaire de la notion d'un héritage public.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Anonyme, « Protection de patrimoine artistique et commémoratif », In *Le patrimoine de Montréal*, sous la dir. Serge Carreau, Perla Serfaty, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 72-73.

_____, « Repères historiques », In *Le patrimoine de Montréal*, sous la dir. Serge Carreau, Perla Serfaty, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 71-73.

Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

Bureau d'art public, *Art public 10 ans (1989-1999)*, Montréal, Ville de Montréal, 1999.

Chalifoux Dominique, « Sans titre », In *Symposium de sculpture au Québec*, sous la dir. Serge Fisette, Montréal, Le Centre diffusion 3D Montréal, 1997.

CIDEC, *L'art public à Montréal, Plan d'action de la ville de Montréal*, Montréal, CIDEC, novembre 1989.

Commission permanente du Conseil sur les arts, la culture et le patrimoine, *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Montréal, Service du développement culturel, 9 avril 2003.

_____, *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Rapport d'assemblée publique de la Ville de Montréal, Déposé au Conseil de la Ville de Montréal, 23 août 2003.

Direction des communications de la Ville de Longueuil, *La politique culturelle de la Ville de Longueuil*, Ville de Longueuil, Longueuil 2001.

_____, *La politique culturelle de la Ville de Longueuil*, Ville de Longueuil, Longueuil, 2005.

- Ducret, André, *L'art dans un espace public : Une analyse sociologique*, Zürich, Éditions Seismo, 1994.
- Expo 67, *Terre des hommes : esquisses de l'Expo 67 : 28 avril - 27 octobre 1967*, Montréal, Luis Villa/Frank Macioge & Associates, cop, 1967.
- Fisette, Serge, *Symposium de sculpture au Québec*, Montréal, Le Centre diffusion 3D Montréal, 1997.
- Gamboni, Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
- Gibson, Michael, *Calder*, Paris, Hazan, 1998.
- Godbout, Mona, *Monuments et sculptures de l'arrondissement Vieux-Longueuil*, Longueuil, Société historique et culturelle de Marigot, Les Éditions Historique Québec, 2002.
- Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- Lizotte, Nadine, *Guide pratique : Art public*, Québec, Les Arts et la Ville, avril 2006.
- Marter, Joan M., *Alexander Calder*, États-Unis, Cambridge University Press, 1991.
- Naudé, Virginia N. et Glenn Wharton, *Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture*, Washington, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1993.
- Montpetit, Raymond, « Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », In *Patrimoines et identités*, sous la dir. de Bernard Schiele, Édition Multimondes, Musée de la Civilisation du Québec, Québec, 2002, p. 77-117.
- Riopelle, Yseult, *Jean Paul Riopelle : catalogue raisonnée (1954-1959)*, Saint-Ouen-l'Aumône, Aatos/Hibou Éditeurs, 2004.
- Roussan, Jacques De, *Yves Trudeau, Espace et matière*, Ottawa, Éditions Marcel Broquet Inc., 1989.
- Serra, Richard, *Écrits et entretiens*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990.
- Withrow, William, *Sculpture Canadienne*, Montréal, Graph, 1967.

ARTICLES

L'Homme d'Alexander Calder :

Auf Der Maur, Nick, « Move Calder sculpture downtown from desolation of Expo site critic says », *The Gazette* (Montréal), 14 juillet 1986.

Clément, Éric, « *L'Homme* pourrait déménager au centre-ville », *La Presse* (Montréal), 31 mars 2007, p. A25.

Cournoyer, Nicolas, Pascal Lefebvre, Louis-David Loyer et Michel Quintal, « *L'Homme* atteint de la “déménagite” du 1^{er} juillet », *Le Devoir* (Montréal), 16 avril 2007, p. A6.

Dumont, Jean, « L'Homme, de Calder, regarde la ville », *Le Devoir* (Montréal), 21 mars 1991, p. H3.

Godfrey, Stephen, « Calder family objects to relocation of the sculpture », *Globe & Mail* (Montréal), 4 mai 1991, p. C3.

Lamarche, Bernard, « *L'Homme*, sculpture de Calder, sera rafraîchi », *La Presse* (Montréal), 3 juin 2005, p. B2.

Perkins, Thomas A., « Take care of Calder sculpture », *The Gazette* (Montréal), 17 octobre 1989.

Phare du Cosmos d'Yves Trudeau :

Anonyme, « Les arts à l'Expo 67 », *La Presse* (Montréal), mardi 25 avril 1967, p. 57.

Anonyme, « Une acquisition de taille », *Bulletin d'Orford* (Estrie), automne 2004, p. 2.

Sculptures de la Ville de Longueuil :

Anonyme, « Nouveau projet Perspective Jeunesse », *Le Courrier du Sud* (Longueuil), 5 juin 1972.

_____, « Symposium de sculpture au Parc Duvernay », *Le Courrier du Sud* (Longueuil), 7 juin 1972.

_____, « Sculpture et spectacles à Longueuil », *Le Courrier du Sud* (Longueuil), 22 juin 1972.

La Joute de Jean-Paul Riopelle :

Allard, Sophie, « *La Joute*, de Riopelle, quittera le Parc olympique », *La Presse* (Montréal), 22 novembre 2002, p. E3.

Anonyme, « *La Joute* de Riopelle pourrait rester où elle est », *Le Devoir* (Montréal), 8 août 2002, p. A4.

_____, « *La Joute* de Riopelle devra être démantelée », *Le Soleil* (Québec), 27 novembre 2003, p. B.3.

_____, « le QIM obtient gain de cause », *Nouvelles de l'Est* (Montréal), 25 février 2004.

Baillargeon, Stéphane, « La sculpture *La Joute* au Stade olympique », *Le Devoir*, 18 avril 2002, p. B8.

_____, « La dispute autour de *La Joute* se poursuit », *Le Devoir* (Montréal), 22 mai 2002, p. B8.

Beaudet, Pascale, « Considérations sur le déplacement de *La Joute* », *Espace*, no. 64, été 2003, p.21-23.

Brien, Jean, « *La Joute*. Autour d'une œuvre de Jean-Paul Riopelle », *Espace*, no. 20, été 1992. p. 17-19.

Comité S.O.S. *La Joute*, « *La Joute* : pas d'audiences publiques, a décidé la ministre Lemieux », Communiqué du Comité S.O.S *La Joute* diffusé par le forum de Culture Montréal, 6 février 2003.

Clément, Éric, « Une sculpture de Riopelle libérée du béton! », *La Presse* (Montréal), jeudi 15 juin 2000, p. A6.

- Clermont, Patricia, Monique Désy Proulx, Jacques Keable et André Piché, « Pourquoi nous tenons tant au Riopelle au Stade », *Le Devoir* (Montréal), 13 mai 2002, p. A7.
- Clermont, Patricia Jacques Keable et André Piché, « Non : Cette œuvre existe bel et bien en fonction du Parc olympique », *La Presse* (Montréal), 29 mai 2002, p. A17.
- CNW, « Mise en valeur de *La Joute* de Riopelle. Entente entre le QIM et l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve pour la restauration de *La Joute* », *Canada News Wire*, 21 novembre 2002.
- Demers, Clément, « Oui : il faut un véritable hommage à Jean-Paul Riopelle », *La Presse* (Montréal), 29 mai 2002, p. A17.
- Doucet, Danielle « Le déplacement de la sculpture-fontaine *La Joute* de Riopelle, Un débat national en art public », *Espace*, no. 22, été 1992, p. 24-26.
- Froment, Dominique, « Riopelle au Palais », *Les Affaires*, 27 juillet 2002, p. 38.
- Lamarche, Bernard, « *La Joute* au Stade olympique » *Le Devoir* (Montréal), 19 avril 2002, p. B7.
- _____, « Sursis de trente jours pour *La Joute* », *Le Devoir* (Montréal), 28 novembre 2003, p. B2.
- Piché, André, « Non au marché de dupes proposé par Québec », *CNW*, 31 janvier 2003.
- Rioux Soucy, Louise-Maude, « *La Joute* s'illumine pour l'inauguration du Quartier international », *Le Devoir* (Montréal), 8 juin 2004, p. B7.
- Verdier, Claude, Champlain Charest, André Légaré, Hugette Vachon, Yseult Riopelle, Denise Bombardier, René Derouin, Louise Déry, Claude Gosselin, Michel Goulet, Phyllis Lambert et Jean-Claude Marsan, « Pour un véritable hommage à Riopelle », *Le Devoir* (Montréal), 24 mai 2002, p. A9.
- Viau, René, « L'art de faire d'une fontaine une buvette », *La Presse* (Montréal), Cahier Plus, vol 1, no. 9, 9 avril 1983, p. 7.

Articles généraux :

Boivin, Julie, « Art public et conservation : Le défi », *Continuité*, no. 82, automne 2000, p. 33-41.

Couture Francine, « L'Association des sculpteurs du Québec 1961-1980 », *Protée*, vol. 9, no. 1, printemps 1981, p. 60-65.

Depocas, Alain, « La mutation comme facteur de conservation : le cas des œuvres à composantes technologiques », *Espace*, no. 71, printemps 2005, p. 12-16.

Doucet Danielle, « La conservation de la sculpture de Gérald Gladstone à la Ronde : Une controverse médiatisée », *Espace*, no. 60, été 2002, p. 36-37.

Favreau, Marianne, « Sculptures en deuil, Sculpteurs en colère », *La Presse* (Montréal), 26 juillet 1969.

Fortin, Érick « Retrait de l'œuvre d'art public : pistes et réflexions », *Espace*, no. 73, automne 2005, p. 15-19.

Greusard, André, « Les sculptures de Terre des Hommes? », *Esse*, no. 11, automne-hiver 1988, p. 57.

_____, « Des œuvres publiques à la refonte de la politique culturelle de Montréal », *Esse*, no. 14, printemps 1989, p. 2-9.

Morisette, Jérôme René, « La nique au temps qui passe », *Continuité*, no. 82, automne 2000, p. 30-32.

Sioui Durand, Guy, « Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1961-1991 », *Recherches sociographiques*, vol. 33, no. 2, mai-août 1992, p. 205-237.

DOCUMENTS D'ARCHIVES

L'Homme d'Alexander Calder :

Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, « Travaux de restauration d'œuvres d'art de la Ville de Montréal, Québec. », le 10 février 1990.

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, LMC, Fiset Miller et Sarah McCutcheon, « Analyse et étude complète du monument *L'Homme* par Alexander Calder », 19 février 1990.

Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Lise-Marie Côté, assistante-directrice CIDEDEC, « Calder-briefing », 15 avril 1992.

Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Julie Boivin, « Restoration of the stabile *Man* by Alexander Calder », 25 mai 1992.

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, « *L'Homme* d'Alexander Calder, sa relocalisation et sa mise en valeur », novembre 1994.

Québec, Montréal, Archives du Bureau de l'art public à Montréal, Dolléans inc. art conservation, « *L'Homme*, Conservation\Offre de service. », avril 2005.

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public à Montréal, Dolléans inc. « Conservation, *L'Homme* (1967) par Alexander Calder », avril 2005.

***Phare du Cosmos* d'Yves Trudeau :**

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, « Dossier Administratif # 44 *Phare du Cosmos* », 1989.

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, 39^E-VI-1604, « Plan de localisation (Collection d'art public Ville de Montréal 1990) », 20 octobre 1990.

Québec, Montréal, Archives du Bureau d'art public de Montréal, « Conservation de *Phare du Cosmos* », 1991.

Sculptures de la Ville de Longueuil :

Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil, « Résumé de la consultation publique sur le Réaménagement du Parc Fernand-Bouffard », 19 juin 2003.

Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil, « Consultation publique de Longueuil 19 juin 2003 », 19 juin 2003.

Québec, St-Hubert, Service de la gestion des documents et archives de Longueuil,
« Procès-verbal de la séance ordinaire du Conseil d'arrondissement du Vieux-Longueuil », 6 septembre 2003.

La Joute de Jean-Paul Riopelle :

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Procès-verbal du comité d'acquisition, Musée d'art contemporain, 21 avril 1976 », 23 avril 1976.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, RIO, « Communiqué officiel : L'œuvre de Riopelle remise en état », 28 avril 1983.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Paulette Gagnon
« Rapport de condition de l'œuvre de Jean-Paul Riopelle : *La Joute* », 8 mai 1990.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Procès-verbal de la 74^e séance du Conseil administratif du Musée d'art contemporain de Montréal », 20 février 1991.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, M.N. Challan Belval & S. Collin, « Rapport d'état de conservation », 13 août 1998.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Sculpture de Jean-Paul Riopelle intitulée *La Joute* », 20 juin 2000.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, « Compte rendu d'une rencontre portant sur le déménagement de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle dans le Quartier international de Montréal », 17 décembre 2000.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Clément Demers, « Projet d'entente concernant le déménagement de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle » 6 avril 2001.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Rapport de condition », 2001.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Jérôme René Morissette, « *La Joute*. Sculpture-fontaine, œuvre de Jean Paul Riopelle. Rapport d'expertise », 9 septembre 2002.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Doris Girard, « Lettre de la sous-ministre à M. Marcel Brisebois, Directeur du MAC », 26 septembre 2002.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Dépose des bronzes », 2002.

Québec, Montréal, Archives du Musée d'art contemporain, Dolléans inc. Art Conservation, « Rapport de restauration 2002/2003 », 2004.

ACTES DE COLLOQUES

Bellavance Guy, « L'art public à Montréal : Présentation du plan d'action de la Ville de Montréal », In *Le paysage et l'art de la ville, Actes de Colloque*, sous la dir. Daniele Rataboule, mai 1989, Montréal, Associations des architectes paysagistes du Québec, mai, p. 19-24.

Boivin, Julie, « Conservation in Changing Environment: Some Critical Issues and New Perspectives », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), sous la dir. Hafthor Yngvason Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 50-54.

Bowen, Craigen, *Temporality and Preservation*, In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26- 28 octobre 2001), sous la dir. Hafthor Yngvason, Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 42-43.

Gonyer, Bradford, « Authenticity and appearance: The restoration of Nam Jun Paik's *Requiem for the Twentieth Century* », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), sous la dir. Hafthor Yngvason, Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 73-76.

Guillaume-Chavannes, Géraldine, « La terminologie de la conservation et de la restauration : La conservation préventive, la conservation curative et la restauration », In *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, Actes du colloque de l'École nationale du patrimoine* (10-11-12 décembre 1992), Paris, La Documentation Française, 1994, p. 130-131.

Lepage, Michèle, « Art public en chantier : entretien et restauration », In *Idées et Pratiques inspirantes, Sommaire du 19^e colloque du réseau Les Arts et la Ville*, Rimouski, 12 juin 2006, p. 15-16.

Manke, Chris, « Wisconsin arts board's percent for art conservation initiative : overview », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), sous la dir. Hafthor Yngvason, Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 90.

Phillips, Patricia, « Materials as Rhetoric », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), sous la dir. Hafthor Yngvason, Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 3-8.

Tortosa, Guy, « Sans Titre », In *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, Actes du colloque de l'École nationale du patrimoine* (10-11-12 décembre 1992), Paris, La Documentation Française, 1994, p. 202.

_____, « Point de vue des inspecteurs et des conservateurs », In *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, Actes du colloque de l'École nationale du patrimoine* (10-11-12 décembre 1992), Paris, La Documentation Française, 1994, p. 184-192.

Wharton, Glenn « Public Participation in Conservation 2 : The Kamehameha I Monument in Hawai'i », In *Conservation and Maintenance of Contemporary public art, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Cambridge Arts Council, (Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001) , sous la dir. Hafthor Yngvason, Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002, p. 30-35.

Yngvason, Hafthor (dir. Publ.), *Conservation and Maintenance of Contemporary public art*, Actes de la conférence Conservation and Maintenance of Contemporary public art, (Cambridge Arts Council, Cambridge (Mass), 26-28 octobre 2001), Archetype Publications-Cambridge Arts Council, 2002.

MÉMOIRES

Drvar, Tanina, «Vandalism and public art in Montreal: A discussion of works by Mark Lewis and Robert Prenovault », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2005

Snider, Marie-Justine, *L'art depuis 1960 dans l'espace public montréalais : évolution et mise en valeur*, Montréal, travail dirigé maîtrise en muséologie avec mémoire, Université du Québec à Montréal, 2000

ENTREVUE RADIOPHONIQUE

Bélanger, Marcel, « Interview radiophonique avec Yves Trudeau », Montréal, *Les Entreprises Radio-Canada*, 9 décembre 1981.

COURRIER ÉLECTRONIQUE

Boivin, Julie, architecte au Bureau du patrimoine et de la toponymie du Service de mise en valeur du territoire et du patrimoine de la Ville de Montréal, reçut le 5 septembre 2006.

Savard, Jacques, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard, reçut le 15 septembre 2006.

CONVERSATION TÉLÉPHONIQUE

Conversation téléphonique, le 14 septembre 2006 avec Jacques Savard, concepteur du projet de réaménagement du parc Fernand-Bouffard.

SITES INTERNET

Boivin Julie, « Art public et espaces identitaires », site Internet consulté le 15 mars 2007. [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/coranto.php?no=7>.

Ville de Montréal, site Internet consulté le 12 octobre 2004. [En ligne],
http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1153891&_dad=portal&_schema=PORTAL

Ministère de la Justice Canada, site Internet consulté le 14 mars 2007. [En ligne],
<http://lois.justice.gc.ca/fr/C-42/index.html>.

Fondation Calder, site Internet consulté le 6 novembre 2005. [En ligne],
<http://www.calder.org>.

Firme H. Fontaine, site Internet consulté le 11 février 2007. [En ligne]
<http://www.hfontaine.com>.

Artexpte base de données art public, site Internet consulté le 10 septembre 2006.
[En ligne], <http://www.artexpte.ca/artpublic/base.htm>.

Ville de Longueuil, site Internet consulté le 4 mars 2007. [En ligne],
<http://www.longueuil.ca>.

Vernet, Laurent, « Art public et conservation. Notes sur des cas Longueuillois »,
Conseil Montérégien de la culture et des communications, Site Internet
consulté le 25 septembre 2005. [En ligne]
<http://www.culturemonteregis.qc.ca>.

ILLUSTRATIONS



Figure 1 *L'Homme*, Alexander Calder, Exposition universelle, Montréal, 1967.
Source : Gabor Szilasi, « Vues de l'Exposition universelle de 1967. Montréal », Centre
d'archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote :
06M_E6S7SS1_P672836.

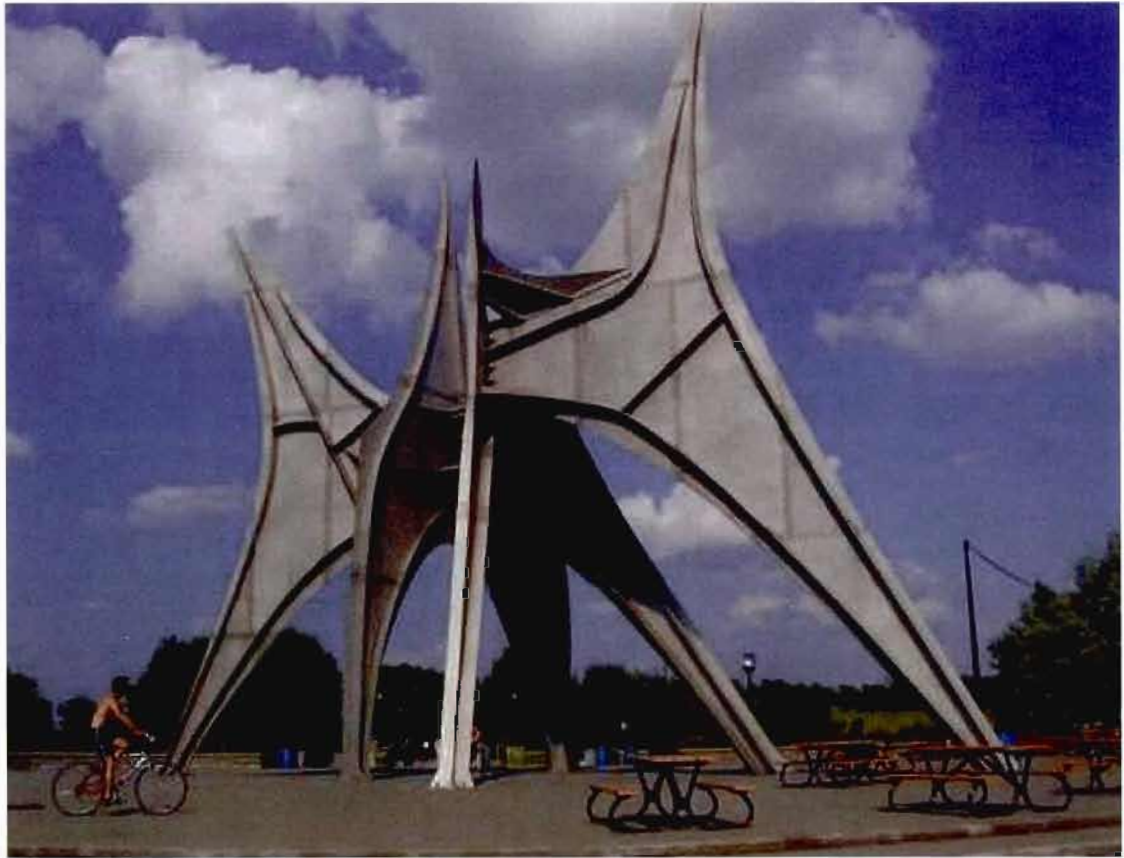


Figure 2 *L'Homme*, Alexander Calder, Île-Sainte-Hélène.
Source : Photographie prise par l'auteur, 2005.

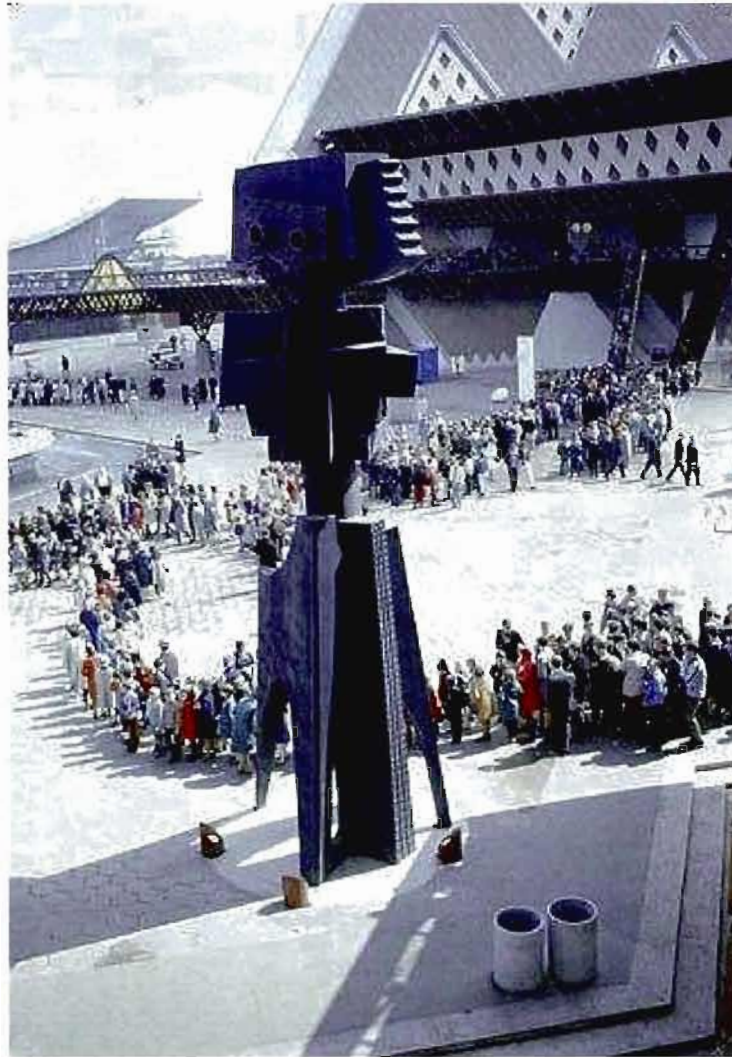


Figure 3 *Phare du Cosmos*, Yves Trudeau, Exposition universelle, Montréal, 1967.
Source : site Internet : http://expo67.ncf.ca/expo_sculpture_trudeau.html



Figure 4 *Phare du Cosmos*, Yves Trudeau, Île-Sainte-Hélène.

Source : site Internet : http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Le_Phare_du_Cosmos.JPG



Figure 5 *Titre inconnu*, Alain Pitre, 1972, Parc Marie-Victorin.
Source : Photographie prise par l'auteure, 2007.



Figure 6 *Titre inconnu*, Alain Pitre, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *Monuments et sculptures de l'arrondissement Vieux-Longueuil*, Longueuil, Société historique et culturelle de Marigot, Les Éditions Historique Québec, 2002, p.125.



Figure 7 *Aimant de nuit*, Daniel Gagné, Centre Culturel Jacques-Ferron.
Source : Photographie prise par l'auteur, 2007.



Figure 8 *Aimant de nuit*, Daniel Gagné, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p.116.



Figure 9 *Concerto pour poutres et chaînes*, Régis Pelletier, Parc Marie-Victorin.
Source : Photographie prise par l'auteur, 2007.



Figure 10 *Concerto pour poutres et chaînes*, Régis Pelletier, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p. 122.



Figure 11 *Absolis*, Claude-Paul Gauthier, Parc Marie-Victorin
Source : Photographie prise par l'auteur, 2007.

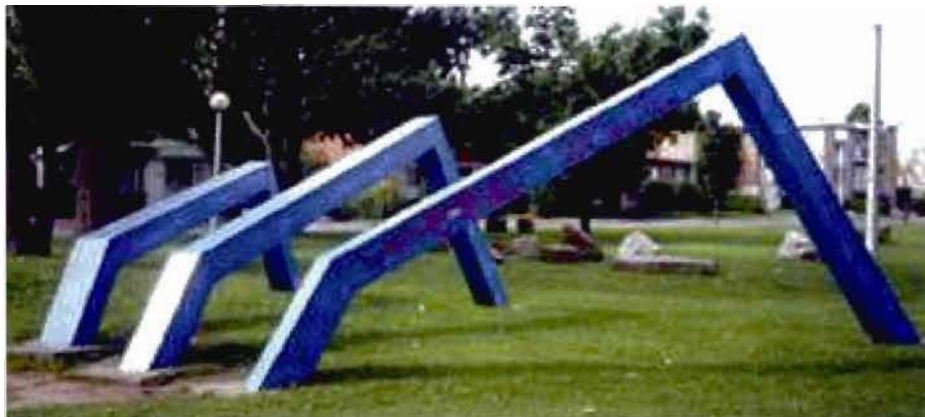


Figure 12 *Aboslis*, Claude-Paul Gauthier, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p. 121.



Figure 13 *Titre inconnu*, Jacques Viens, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Photographie prise par l'auteure, 2007.



Figure 14 *Titre inconnu*, Jacques Viens, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p. 126.

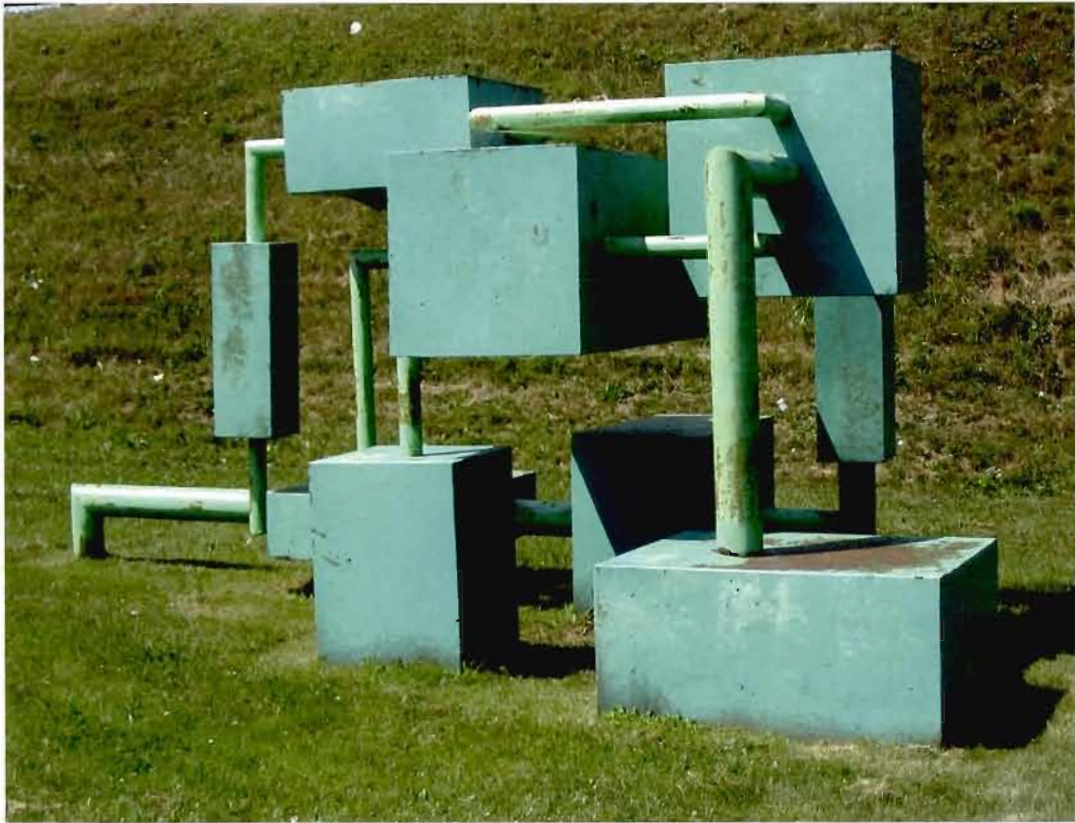


Figure 15 *Cubes et Tubes*, François-Xavier Cloutier, Parc Georges-Dor.
Source : Photographie prise par l'auteur, 2007.



Figure 16 *Titre inconnu*, Honorata Jarnuszkiewicz, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p. 118.



Figure 17 *Sans Titre*, Michel Pedneault, 1972, Parc Fernand-Bouffard.
Source : Godbout, Mona, *ibid.*, p. 115.



Figure 18 *La Joute*, Jean-Paul Riopelle, Stade Olympique, RIO.
Source: *La Presse*, 29 mai 2002, p. A17, Photo d'Armand Trottier.



Figure 19 *La Joute*, Jean-Paul Riopelle, Place Jean-Paul Riopelle, Quartier international.
Source : site Internet : http://en.wikipedia.org/wiki/Public_art